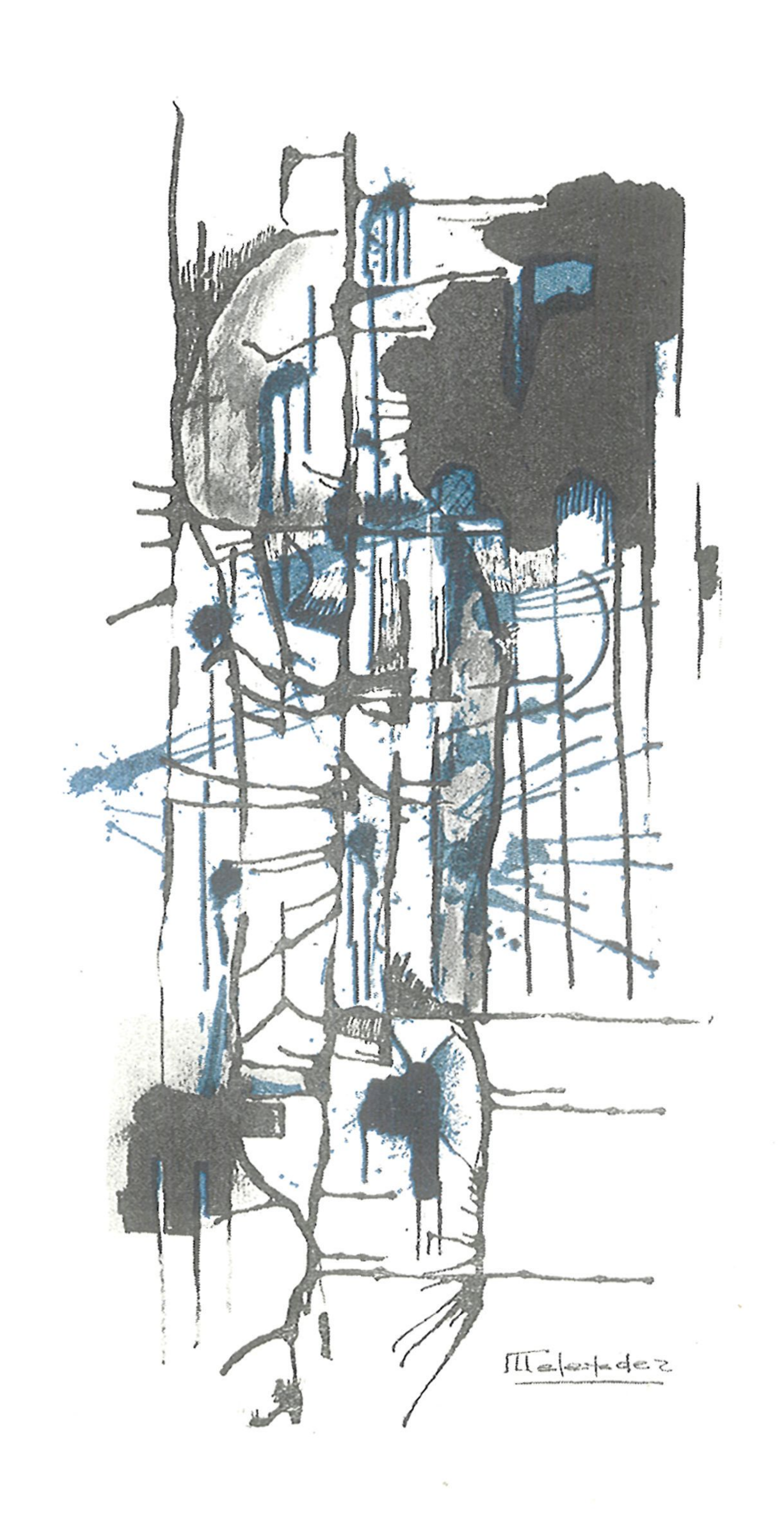
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 260
FEBRERO 1972

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica
Depósito legal: M 3875/1958

260

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 260 (FEBRERO 1972)

Páginas

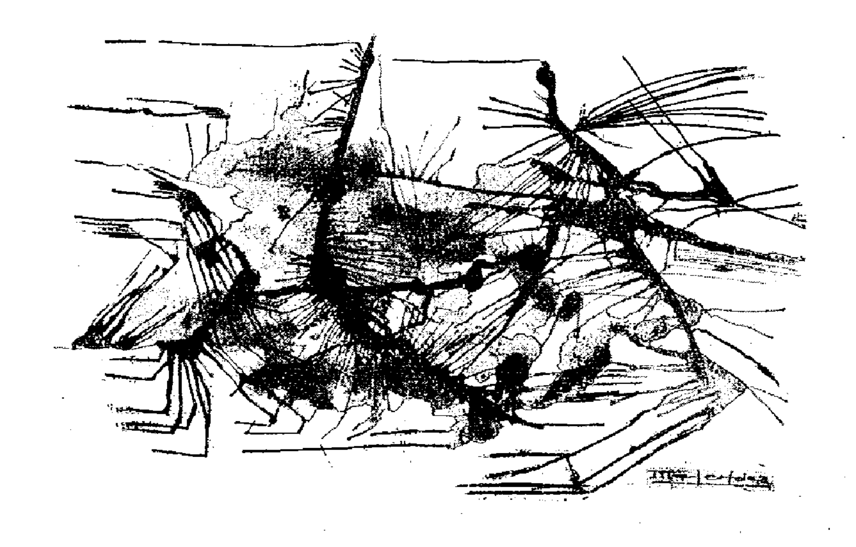
ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de MELÉNDEZ.



ARTE Y PENSAMIENTO

LA MORAL Y LA CIVILIZACION DEL PORVENIR *

El tema de las *Rencontres* de este año se refiere, casi por primera vez, al futuro, mira hacia el porvenir. De este modo y en su discreto estilo —recordemos también el tema de 1949, *Pour un nouvel Humanisme*— se inscribe, o parece inscribirse en el marco de los estudios, tan frecuentes hoy, del Plan Europa 2000, *Forecasting & Planning*, Predicción y Planificación, Prospectiva, Futurología, etc.; si bien, ciertamente, poniendo el acento mucho más en la previsión del futuro que en la pretensión de influir en él.

Sin embargo, la diferenciación entre previsión o predicción e influencia o predeterminación de hecho es muy difícil de establecer. Por de pronto la predicción no puede ser hecha por simple extrapolación o prolongación de los datos actuales. Stavenhagen nos llamaba la atención la otra noche, muy pertinentemente, sobre la inscripción que había leído en un pupitre de esta misma aula, «El futuro no es ya lo que ha sido en otros tiempos.» ¿Qué quiere decir esto en el contexto de nuestra exposición? El futuro ha sido ayer y será mañana y pasado mañana objetivamente, impersonalmente, lo que quiere que sea. Pero hoy el futuro es *vivido* por los jóvenes no ya de una manera determinista —lo que va a ocurrir—, sino como esencialmente innovador y voluntarista. E incluso si no nos consideramos tan poderosos como para dar forma, por nosotros mismos, a un futuro nuevo, de hecho hay que contar siempre con la posibilidad de la intervención de nuevas variables y también con el comportamiento eventualmente nuevo o diferente de ciertas variables ya conocidas. Por otra parte, la observación no es nunca completamente neutral. El observador, aun *eligiéndose* —como diría Sartre— puro hombre de ciencia, no por eso deja de ser un hombre con sus prejuicios, sus preferencias, su escala de valores, los cuales intervienen siempre en su investigación del porvenir. Incluso si pudiese poner completamente entre paréntesis todos esos elementos, siempre subsistiría una influencia: desde el momento en que formula una predicción, hace una *apuesta*, por de-

* Versión castellana del trabajo presentado en las *Rencontres* de Ginebra. Septiembre 1971.

cirlo así, y, por tanto, quiere ganarla; es decir, quiere predecir exactamente, acertar, y que su predicción se convierta en una *self-fulfilling prophecy*. Se habla de «simulación» de modelos, pero su formalización lógico-matemática no debe engañarnos: encubre siempre una «simulación» en el sentido casi usual de la palabra, un intento de predeterminar la realidad, una voluntad de ordenar el mundo, un plan. El cálculo de probabilidades actúa siempre sobre la base de un cuadro implícito de prioridades, la opción de favorecer las tendencias que se dan en la dirección del desarrollo, es decir, actúa siempre movido por una esperanza. ¿Debe considerarse como un puro azar lingüístico el paralelismo de estas dos expresiones, «esperanza matemática» y «esperanza escatológica»? Como se ha dicho bien, se «inventa» el futuro merced a los actos de la imaginación creadora, basados en una preferencia; merced a una voluntad de inclinar el porvenir hacia «lo mejor» (cualquiera que sea la concepción que se tenga de lo «mejor»). Me importa subrayar desde el principio, antes de entrar propiamente en mi tema, este aspecto «moral» de la previsión tecno-científica, para hacer ver que existe una cierta continuidad y un parentesco entre el proceso científico y el proceso moral, producidos a través de la técnica; o, dicho de otro modo, que el proceso científico es *también* moral.

Mas ¿qué se entiende aquí por proceso moral?; que la partida, en apariencia puramente científica o tecnológica, se juega al mismo tiempo en el plano moral; es decir, que va siempre marcada con un signo moral positivo o negativo. Por ejemplo, los hombres que trabajan con respecto al futuro, prediciéndolo y, conformándolo, pueden ponerse o ser puestos al servicio del Poder. En este caso el futuro que cabrá esperar será muy desarrollado en los planos económico, industrial y militar, pero no es seguro que haya de ser mejor desde el punto de vista moral, social, cultural, humano. En los Estados Unidos los *think-tanks,* como se los llama, son instrumentos para la multiplicación futura del poder tecnológico actual. Por eso, paralelamente a las expresiones «Universidad crítica» y «Sociología crítica», Robert Jungk ha hablado de la necesidad de una «Futurología crítica» que, lejos de aceptar la complicidad con los Poderes establecidos para prolongar la estructura del presente, reforzada en el futuro, aspire a crear un futuro nuevo.

Para prever —prever en el sentido voluntarista que se acaba de explicitar— adónde va la civilización, debemos atenernos al *cuasi-slogan* «el porvenir ha comenzado ya». ¿Desde cuándo? No sólo ya en el presente, sino desde el pasado. La Futurología se ocupa del presente

tal como se encuentra configurado y que, al cambiar, se hace y, a la vez, hace o constituye el porvenir. En el interior del marco pasado-presente donde, por lo menos en parte, deberá inscribirse el futuro, hay elementos estructurales estables, y también otros cambiantes ciertamente, pero según una ley de probabilidad tendencial. Como ha visto bien Bertrand de Jouvenel, no se parte de cero para la previsión tecno-científica del porvenir.

Lo mismo ocurre en nuestro tema, la previsión del porvenir de la moral. El pasado prefigura de alguna manera el porvenir y así debemos remontarnos a él para tomarlo como punto de partida. Sin embargo, es menester una precaución. De acuerdo con lo que acabamos de decir, no es más que de una manera bastante confusa cómo el porvenir está presente en el pasado: es preciso desprender de él las líneas de fuerza, se necesita llevar a cabo una desmembración de los diferentes elementos del pasado, retener los que continúan vivos, prescindiendo de cuanto en aquél hay de caducado, y reordenar, reconstruir el conjunto de acuerdo con la nueva configuración que parece dibujarse.

Pero ¿hasta dónde debemos remontarnos en el pasado? Evidentemente ello depende de nuestra discreción, con la única condición de que el período que tomemos no sea demasiado largo ni demasiado corto para servir de indicador. Yo he elegido ya o, más bien, la elección me ha sido dada por el desarrollo histórico de estas *Rencontres* internacionales. Las *Rencontres* de Ginebra han estado estrechamente ligadas a la vida intelectual del último cuarto de siglo. De hecho comenzaron apenas terminada la Segunda Guerra Mundial, y si se repasa la lista de los temas y de los participantes a lo largo de estos veinticinco años, se encontrará en ella un retrato bastante fiel de la cultura de la época. En lo que concierne particularmente a nuestro tema hay todavía más. En efecto, en 1947, en su segundo año de existencia, las *Rencontres* trataron de las relaciones entre el progreso técnico y el progreso moral. Si modificamos ligeramente el título, poniendo la palabra «tecnológico» en lugar de «técnico» para seguir la moda, y dejamos de lado el término «progreso», demasiado cuestionado hoy, nos encontramos precisamente ante problema ético de nuestro tiempo: *La sociedad tecnológica y la moral.* Pero tras esta refundición del viejo título, es menester *releer* el libro. Es menester llevar a cabo la desmembración y nueva construcción de los textos de entonces, porque tenemos necesidad de orientarnos y de saber *dónde estamos* en relación con 1947 y cómo se plantea hoy aquel mismo problema.

En general, todo el mundo vio entonces que la técnica, simple apli-

cación de la ciencia, es puramente instrumental y se ordena, como el medio adecuado, al fin perseguido. Así, pues, la tecnología constituye un tipo de racionalidad que no agota, ni mucho menos, el ámbito total de la razón y de su valor; tanto menos cuanto que la tecnología, ambigua por naturaleza, no crea más que a través de la deterioración e incluso la destrucción. Quizá no se subrayó bastante entonces la continuidad entre ciencia y tecnología y el peligro, muy visible en los Estados Unidos de hoy, de hacer bascular esfuerzos y recursos de toda clase del lado de la realización tecnológica —NASA, etc.— a expensas de la ciencia pura; es decir, de hacer prevalecer la aplicación sobre la investigación.

De todos modos me parece que el rasgo más característico de la discusión de 1947, la plataforma común aceptada sin crítica por los «espiritualistas» y los «materialistas» fue la formulación abstracta del problema de «la» técnica, convertido por unos y otros en una especie de hipostasis, de entidad sustantivada. De este modo se desembocó en el enjuiciamiento de la técnica como buena, mala o moralmente indiferente, discusión bastante académica. Y aunque Emmanuel Mounier protestó contra la tendencia a ver en la técnica un «instrumento neutral», por una y por otra parte no se salió de la abstracción bizantina más que para caer en la abstracción escatológica: esperanza progresista de la redención del hombre por la técnica o, al contrario, temor tradicionalista a su poder diabólico. Los marxistas ortodoxos de 1947, Prenant, Haldane y, aunque de una manera más matizada, incluso el católico de izquierda Emmanuel Mounier, nos resultan hoy demasiado optimistas; y es lástima que en aquella *Rencontre* faltase la voz de un americano, precursor del pensamiento tecnocrático del *Establishment* de su país. Los conservadores, aunque demasiado maniqueos y empleando fórmulas completamente inaceptables, tales la de «el hombre, esclavo de la técnica» o «la técnica, antihumanista y deshumanizadora», nos fuerzan a prestarles más atención de la que merecieron entonces. ¿Por qué? Porque la línea de división entre el «progresismo» y el «conservadurismo» se ha hecho mucho más sinuosa e incluso ambigua que hace un cuarto de siglo. Ni la esperanza soviética ni la esperanza americana se dan ya entre los jóvenes de Occidente, en las nuevas naciones del Tercer Mundo, entre los pueblos de América Latina.

Por otra parte, es evidente que no se puede detener el «progreso» (entre comillas, si se quiere). Por tanto, en cierto sentido se trata de la invención del porvenir por una imaginación fundada sobre datos, sobre hechos, sobre la información moderna. Frente a la actitud tradicional

de pasividad ante el porvenir, salvo para rechazarlo, se trata verdaderamente de un nuevo humanismo —*Pour un nouvel Humanisme,* tema precisamente de las terceras *Rencontres,* las de 1948—, de un humanismo mucho más concreto que el humanismo clásico, y referido al uso colectivo de la técnica no a la abstracción de la técnica en sí. Dicho de otro modo: nuestro problema no es ya, como en 1947, la relación de la moral con la técnica o la tecnología, sino con la *sociedad* tecnológica, es decir, con una colectividad, la de los países desarrollados y en vías de desarrollo, cada vez más dirigida hacia una felicidad obtenida pura y simplemente a través de los placeres creados por la imaginación técnica.

No obstante, se requieren nuevas precisiones. Muchos de los problemas que aparecían tradicionalmente como perteneciendo a la esencia misma de la moral, pueden resolverse hoy mediante una socialización de los contenidos morales, y sobre este punto Prenant y Haldane tenían enteramente razón en 1947. Haldane consideraba «el progreso técnico como una especie de progreso moral», y de hecho, el progreso en la organización sustituye cada vez más al esfuerzo moral individual. Esta institucionalización transpone la moralidad del plano personal al plano social. Libera al hombre, pero al mismo tiempo reduce la libertad —generalizada, democratizada— a lo esencial. Toda una red de ordenanzas y disposiciones de diverso orden envuelve al individuo y, por lo mismo, limita, constriñe su deseo, su libre albedrío y, lo que es mucho más grave, sus iniciativas. Es el precio que hay que pagar por la secularización de la caridad, por la tecnificación de la filantropía. El proceso ha sido el siguiente: de la confianza en la *Providencia* —Providencia divina—, se pasó, a través de la *previsión* (providencia laicizada, todavía individual y, por tanto, virtud —virtud burguesa—), a la entrega a *la previsión y los seguros sociales.* Se ha producido así un deslizamiento de la responsabilidad moral que de Dios —que salvaba a los hombres— y, en seguida, de la persona, ha sido finalmente transferida a la sociedad.

Pero desde el momento que las tareas concretas de la moral recibida —beneficencia, altruísmo, filantropía, en lo que concierne a los otros; previsión, ahorro, austeridad de vida, en lo que concierne a uno mismo y a su porvenir; e incluso, en un futuro que quizá no esté muy lejano, el enderezamiento de las «malas inclinaciones» mediante modificaciones biológicas cromosómicas— han sido tareas tomadas a su cargo por la organización tecnológico-social, se ha producido una evacuación del contenido de la moral, tanto más cuanto que el otro capítulo tradicionalmente importante, el de la sexualidad, se ve hoy práctica-

mente excluido del campo moral. En cierto sentido estoy completamente de acuerdo con A. Grosser cuando decía que no hay «moral social». La moral, en tanto que tal, es siempre una actitud personal. La sociedad no puede ser sujeto de moral... ni de nada. Pero, como acabamos de decir, la organización puede tomar a su cargo —y lo hace cada vez más— los contenidos morales tradicionales. De ahí que la actitud moral encuentre cada vez menos una materia sobre la que manifestarse.

Y entonces, ¿qué? Si el ascetismo, en su acepción medieval y en la acepción calvinista, moderna de la palabra, ha perdido sentido; si el proceso de irreligión se generaliza y, por consiguiente, los códigos morales, tan frecuentemente ligados a confesiones religiosas positivas, son puestos en cuestión para finalmente convertirse en letra muerta, ¿cuáles son las tareas que pueden subsistir? Unicamente aquellas que comprometen a la persona en la comunidad, de las que vamos a hablar en seguida. Pero en el sentido amplio de la palabra, son tareas *políticas* o político-culturales. Ahora bien, paralelamente al proceso de evacuación de la moral individual, estamos asistiendo a un proceso de despolitización, de conformismo, de aceptación del orden establecido. Entonces, ¿qué es lo que le va a quedar al hombre medio? La prosecución de la felicidad material, con el abandono de todo esfuerzo moral. Una nueva alienación ha surgido, la de la búsqueda incesante del bienestar a través de la fiebre de consumo; y esto mientras que las necesidades de la mayor parte de la población mundial no están todavía satisfechas ni mucho menos. Se ve que estamos atravesando un período difícil de *crisis de la moral*. La evacuación de los contenidos morales ha conducido a la pérdida del sentido moral y a zozobrar en la desmoralización. *Actitud moral versus Desmoralización:* he aquí *el* problema, nuestro problema, bajo una segunda formulación. (La primera era, según se recuerda, «La sociedad tecnológica y la Moral».) Es solamente desde el interior de este problema total de recuperación de la responsabilidad personal, y de esta situación envolvente de problematización de todos los problemas morales, cómo el hombre contemporáneo tiene que plantearse la cuestión para tratar de salir adelante. ¿Cómo? No, ciertamente, recurriendo a una moral de recambio, equipo completo de salvamento, que no está ya a su disposición. La única manera de responder a la crisis, por el momento y hasta nueva orden, o nuevo orden, me parece que es, por una parte, el rechazo crítico de la desmoralización ambiente y sus fundamentos cul-

turales (antropología sociomoral de nuestra civilización); por otra parte, la recuperación de la actitud moral, partiendo de problemas concretos y bien delimitados en que ocuparse. Problemas de la injusticia en el mundo, de las desigualdades económicas y el racismo intranacionales, del colonialismo económico internacional de los países subdesarrollados, problema de la guerra y, en general, de la violencia y corresponsabilidad de los hombres de ciencia, de los intelectuales y de las instituciones culturales (universidades, etc.) con respecto a ella. Pero sobre este punto conviene agregar algunas palabras que nos servirán para ejemplificar, a propósito de la violencia, el método que proponemos.

En efecto, muchos creen haber encontrado un tranquilizador para la seguridad moral en una posición de no-violencia. La «no-violencia», como «el estado de naturaleza» de Rousseau, es una clara y neta construcción del espíritu, muy plausible para ser predicada en un sermón de nuevo estilo, en lugar de la caridad. Su único inconveniente es que vivimos, todos y siempre, *en* la violencia, una violencia previa, establecida, que el Poder aparenta purificar legalizándola. De la misma manera que las revoluciones actuales no pretenden ya ser la realización de un programa previamente definido, sino un devenir creador, que no se puede prever, en general no hay, salvo entre los doctrinarios, una actitud violenta o no-violenta elegida de antemano, *a priori*. Frente a la violencia establecida, las gentes se sublevan. Una vez iniciado el proceso, y quizá cuando menos se espera, se produce un acontecimiento. ¿Violento? ¿No-violento? Depende de la resistencia, del comportamiento colectivo tomado en la totalidad recíproca de las dos fuerzas que se enfrentan. La realidad es un *continuum* en el que violencia y no-violencia se entremezclan, *continuum* que, por tanto, no debe ser considerado como una escalera *(escalation,* es decir, violencia deliberada y planificada), sino como una rampa sin escalones. Ciertamente se puede siempre trazar una línea arbitaria de separación, y es lo que hace el Poder: la única violencia, según él, es la que va contra él; la que él ejerce, la bautiza con el nombre de mantenimiento del orden, aplicación de la ley, protección de la sociedad. Es un caso, pues, de fariseísmo y de compromiso implícito con el Poder el del intelectual —o no intelectual— que dice: «Estoy contra la violencia, contra toda violencia, venga de donde venga.» La violencia no tiene necesidad de *venir* para estar. La violencia está siempre ahí. Es una parte de la condición humana.

Pero para volver a nuestro problema propiamente dicho, el proble-

ma total de la moral y la situación de crisis moral en la cual vivimos, la verdad es que no hay mucho que decir sobre ello, más allá de su constatación y su descripción. Una nueva moral no puede inventarse intelectualmente, debe ocurrir, tener lugar, producirse como un acontecimiento social. Los códigos morales dependen de las religiones, de su secularización o bien de creencias colectivas ya previamente secularizadas, tal como el código marxista. ¿Cuál será la nueva moral, la moral del siglo XXI? El cristianismo, que engendró primeramente una moral de la esperanza pura y del testimonio-martirio, y después, entre otras, una moral triunfalista de sacralización de las estructuras clericales, una moral monacal, ascética de aislamiento fuera del mundo; una moral calvinista de ascetismo en el mundo y, como consecuencia final, la moral secular cristiana-burguesa, ¿será capaz de renovarse originando una forma actual de moralidad? Con la otra gran fuente de la moral contemporánea, el marxismo, se plantea una cuestión semejante. A su dimensión determinista como movimiento real de la historia se superpone cada vez más la dimensión voluntarista de esfuerzo moral comunitario, y de acuerdo con lo que decíamos al comienzo de esta exposición, la predicción se nos revela como una verdadera apelación, como un ejemplo, como un testimonio. Si se considera atentamente el comportamiento del Che Guevara en Bolivia hasta su muerte, luchando por el porvenir, sin hacerse ninguna ilusión a corto plazo, ¿es que no se encuentra en él una sorprendente semejanza con la antigua voluntad de testimonio cristiano, una forma laicizada de martirio? Sobre este punto yo me opondría a una afirmación de Grosser. Según él, la juventud no quiere ya «hablar de moral». A mi juicio hay que distinguir entre «moralismo» y «moral». Hoy la actitud moral e incluso religiosa —aunque no confesional— vuelve a ser de nuevo actual. El marxismo, así como el cristianismo, retienen, frente a la desmoralización favorecida por la civilización tecnológica, el aspecto ascético inseparable de toda auténtica moral. Pero ambos, cristianismo tradicional y marxismo ortodoxo, siguen estando demasiado obsesos por una preocupación del moralismo sexual que la nueva izquierda ha sobrepasado, en diálogo con la contracultura y no —conviene precisarlo— bajo una influencia, que rechaza, del erotismo y de su explotación. Por otra parte, el marxismo tiene en común con la organización social tecnológica el objetivo de tecnificar una parte muy importante de la tarea moral tradicional, llevando así a cabo una transferencia ética desde la persona a las instituciones correspondientes en cada caso. Por lo que se refiere a la civilización tecnológica, después de haber puesto de relieve su in-

suficiencia y su unilateralidad, es menester reconocer que no se puede dar marcha atrás, y que, aun cuando las soluciones técnicas crean problemas nuevos, únicamente la tecnología puede resolver la mayor parte de esos problemas..., originando de nuevo otros, y así una y otra vez, porque, muy probablemente, nuestra moral del porvenir será cada vez más abierta, multilateral y, por tanto, consciente de su radical, infinita imperfección. La moral del porvenir ¿consistirá tal vez en una asimilación, una síntesis, en teoría difícilmente concebible, de la civilización tecnológica, del neomarxismo y de la contracultura? ¿O bien será una moral mundial, capaz de incorporar los valores de las culturas llamadas «primitivas» y de las culturas orientales? Contracultura, moral primitiva, moral oriental: morales que, en el seno de nuestra civilización, aparecen como marginales. La otra noche Stavenhagan hablaba de la *marginalidad* socioeconómica que, sin embargo, por abajo, es integrada al sistema. Paralelamente, había hasta hace poco una marginalidad moral de las gentes que viviendo fuera de la práctica del código moral vigente, lo respetaban y se encontraban, por tanto, en estado de *mauvaise conscience*. El fenómeno nuevo aportado por la contracultura en lo que concierne a la moral es el confort moral de vivir fuera e incluso contra el sistema moral establecido. Se ha pasado así de la *mauvaise conscience* —gusto torturado un tanto malsano del existencialismo— a la *bonne conscience* obtenida por el solo hecho de comportarse de otro modo que los burgueses.

Para volver a las *Rencontres* de 1947 y para terminar, creo importante subrayar aún dos cosas significativas del cambio producido desde entonces. Se trata, en primer lugar, de la extrañeza que sentimos en 1971 constatando que la conferencia del hindú Swâmi Siddeswarananda, muy pertinentemente invitado por los organizadores, pasó completamente inadvertida en los coloquios; no mereció el menor comentario, lo que hoy, cuando desde hace años tantas gentes buscan la luz del Oriente, nos parece inconcebible. La segunda observación se refiere a la perspectiva anunciada por el malogrado Emmanuel Mounier, «optimismo trágico». La formulación de tal antinomia no nos gusta ya, precisamente por demasiado paradójica. Ya no somos optimistas, como los marxistas y los cristianos progresistas de los años cuarenta y cincuenta Pero tampoco, porque el existencialismo ha quedado ya detrás de nosotros, hombres poseídos por el sentimiento trágico de la vida, para emplear la expresión de mi ilustre compatriota Miguel de Unamuno. Ni tan optimistas ni tan trágicos. La palabra «contestación» no pertenecía todavía al vocabulario de entonces. La palabra «moral»

se reabsorbía en aquella época en metafísicas en las que ya no creemos. «Contestación» moral y actitud moral exigente, pero, al mismo tiempo, desnuda o casi desnuda, en búsqueda de un contenido nuevo a través de la imaginación creadora y la experiencia colectiva, nos parecen los caracteres positivos de esta crisis actual de la moral como código normativo, y de la cultura amenazada de tecnocratismo.

José Luis Aranguren
Velázquez, 25
Madrid

SAMARCANDA

I. SAMARCANDA

1

La ciudad azul y blanca
bajo la luna de los mongoles.
Aquí no se mira la luna.
El palacio del emperador inmortal
aparece en la claridad de la tarde.
Estamos parados cerca de las tumbas,
comemos higos con una especie de ansiedad.
Samarcanda tiene un jardín por inventar.
—Ginsberg vio un jardín semejante
entre las piedras negras de México—.
Se puede inventar un poema del tamaño del jardín,
comer dátiles y echar los huesecillos
en la tumba del emperador que va a vivir siempre.
Las tumbas no están frías.
En una de ellas cabe la cópula
de un joven y una mujer madura
—pelo blanco y grupa de galera fenicia—.
Fuera del palacio los uzbekos venden
semillas de girasol, panalitos, higos.
Desde aquí se levantan el grito de los buitres del profeta
y la torre de Bujara.

Igual que en México, en China
y el Perú,
aquí las voces humanas son huecas
como los caracoles donde el mar se finge mar
en las playas de Cozumel.

2

Uluj-Beg para ver las estrellas
abrió un profundo camino
al centro de la tierra.

3

El muezzin me dijo en su cansancio:
Escribirá un poema sobre nuestra ciudad,
dirá que nos conoce al darse cuenta
de que nunca estuvo entre nosotros.
Como respuesta abrí la boca
y devoré un racimo de uvas amarillas.

En la noche soñé que ni el muezzin ni yo
podíamos inventar plegarias nuevas.

4

A las cuatro de la mañana
caminé por el corredor del templo Scha-sinda.
La luna estaba en Dushambé.
Soñé bajo un pedazo de cielo abierto.
La estrella bajó la vista.
Me recorrió el calosfrío claro.

5

Hablar de la ciudad-camino.
¿Quién me dice que estuve?

II. PARA LLEGAR AL DIVAN DE AL-MUTANABBI

1

Acusado de profeta, a pesar de que siempre dijiste que sólo podías [cantar lo presente.
Recibiste los dones de Hamdanid Sayf al-Daula y más tarde recorriste a [pie y con los ojos cubiertos de arena el camino de Egipto.
Fueron pequeños los grandes deseos en la época de tu grandeza.

Y grandes los deseos pequeños en el último tramo de tu desolación.
Quedó enterrado tu corazón joven en el camino de Shiraz.
Para encomiar tus cantos aúlla en la noche el chacal de los deseos
Sumergido tu corazón joven en el río de las sombras [pequeños.

2

A Abbas ben Nasili *.

En Madinat Al Zahra la luna en el estanque seco.
Catalogada la torre del muezzin brilla en el polvo.
En los naranjos la niña muerta a los quince años
hace sonar su pulsera de plata.
Se va por el camino que ya no lleva a Córdoba.

3

Bajo la lluvia nuestros brazos lejanos.
Gacela, donde acaba la sombra de la palmera
comienza el polvo.
No hay caminos.
Es mejor cerrar los ojos y tomarse las manos
bajo la palmera que protege del asedio de la estrella.

4

Vuela sobre la ciudad el águila de sombra
del emir constructor de la casa de las flores.
El polvo, Ben Hani, en la ciudad de plata.

5

El guía dice su diario sictransitgloriamundi.
El astrónomo de la barba perfumada
ahoga su risita en el naranjo trunco.
El también fingió creer que el mundo todo lo destruye,
que el jardín del palacio desaparecería en el polvo.

* «Poetastro nada brillante», según Emilio García Gómez.

III. VARIACIONES SOBRE UNA «MUJTATHTH» DE AL-SHARIF AL-RADI *

«Pasaré la noche con el inmenso desierto que hay entre mí y el estar contigo.»

1

Hay una extensión cercada por el cielo,
una inmensa planicie descubierta por la luna,
un campo de flores pálidas
sitiadas por su propio perfume,
una casa en el bosque de los grandes abetos de la noche,
un camino entre los pinos,
el otoño de planetas cercanos,
el lago de orillas blanquísimas,
el violeta tenue en la madrugada del mar,
la pulpa entregada de un fruto
que sobrepasa la medida de la mano,
la noche de la selva,
la madrugada de la altiplanicie
y el corazón de todos los niños de la tierra.
Todo eso, Al-Sharif, todo eso,
y «pasaré la noche con el inmenso desierto
que hay entre mí y el estar contigo».

2

Está lejana la gloria de Al-Andalus,
lejana la tarde de las montañas de Córdoba.
Colocamos todos nuestros bienes,
un puñado de cosas entrañables,
sobre la frágil estructura
que levantan los hombres en la tierra.
Todo está tan lejano, Al-Sharif.

---

* Al-Sharif Al-Radi. Su verdadero nombre era Abu'l-Hasan Muhammad ibn al-Husain. Nació en el año 359 y murió en el 406. (En la cronología cristiana, 970-1015). Era descendiente directo del califa Alí. Nació y vivió todo su tiempo en Bagdad. Además de numerosos poemas, escribió dos tratados sobre el Corán. (A. J. ARBERRY, *Arabic Poetry,* Cambridge University Press.)

Mujtathth es un metro de origen persa raramente usado por los poetas árabes. Indudablemente que Al-Sharif Al-Radi lo usó con el objeto de dar un tono más lánguido y elegíaco a su poema.

Queda este enorme cansancio,
la débil certeza de no saber nada,
de no querer ya nada,
de conformarnos con esta tarde en la playa
y con los ojos pálidos del mar,
los que no ven,
los hechos para ser contemplados.

3

Era el tiempo en que se nos abría el paraíso
en todos los minutos del día.
Días de minutos largos,
de palabras recién conocidas.
El ojo de la magia les daba una iluminación irrepetible.
Y sucedió después que el paraíso era un engaño de la luz,
que a los amigos les bastaba un segundo para morirse,
que los amores llevaban dentro una almendra agria.

En la noche el paraíso sigue abriendo su rendija,
un fantasma de la luz,
el que hace que los amigos estén siempre aquí,
que los amores se conformen con su almendra agria,
que el corazón no rompa a aullar en la montaña.

4

Esa noche escuchamos el graznido de los cuervos del destino presa-
[giando la partida.
Esa noche que, aunque siendo de verano, nos impidió pasar las horas
[en el terrado escuchando la voz del poeta joven.
Esa noche los lobos anduvieron cerca de la casa y al inicio de la
[madrugada las flechas sombrías se clavaron en la puerta.
Se escuchó el gemido de las gacelas perseguidas por la sombra y se
[agrió la leche en los pechos de las madres.
Rodearon los presagios el lecho de la madrugada y el nuevo día nació
[llorando.
El viento dijo que la separación se acercaba a la puerta.

Los cuervos no graznaron en vano:
antes de que el sol descubriera una pequeña parte de su rostro la casa
[quedó vacía.

Desde el terrado te vi correr hacia la montaña. Se fue perdiendo la
[música de tus ajorcas.
Ahora la pena ocupa nuestro lecho.

Cómo encontrar reposo durmiendo sobre los guijarros de la soledad
[no deseada.
Cómo vivir con la certidumbre de que la ausencia ha puesto sitio a
[nuestra casa ya en sombra.

HUGO GUTIÉRREZ VEGA
36 Arthur Court Queensway
LONDON, W.2 (England)

LEER FILOSOFIA *

Leer es una tarea misteriosa, secreta, inexplicable; un juego fantasmal que en vano tratamos de describir neutralmente, como si fuese una actividad entre otras. Próxima por su condición ferozmente antinatural a la *perversión,* la lectura gusta rodearse de los gestos de lo prohibido: silencio, soledad, abandono, manías exclusivas y obsesivas por determinadas repeticiones —autores, temas que vuelven sin que sepamos confesarnos por qué. Leer nos compromete y nos amenaza; sabemos que nos promete a la muerte, que de hecho es *ya* ver el mundo después de muertos; la figura inmóvil, silenciosa, inapetente, desconocedora de lo que la rodea, atenta a los sucedidos impalpables de *otro mundo,* es imagen exacta de nuestro *cadáver,* adoptada voluntariamente en una escalofriante y premonitoria pantomima. Leer, hacerse el muerto, estarlo, tanto da; lo que perdura en todo caso es la vocación de sacrificar la vida en aras del misterioso tráfago de símbolos y símbolos de símbolos.

El sueño es múltiple y, como el otro, guarda con nosotros una relación que sabemos significativa, pero cuyo fundamento ignoramos y apenas nos atrevemos a imaginar; libros de viajes, de aventuras, relatos de antiguas hazañas, doctrina religiosa o técnica..., obras que enseñan o que narran... y, de vez en cuando, un libro de filosofía. Este se nos escapa, nos aburre; no sabemos qué hacer con él; no sabemos, sobre todo, *cómo leerlo.*

El libro de filosofía burla todas nuestras aproximaciones, defrauda cualquier expectativa; nada relata, a no ser esa aventura inmencionable ocurrida en la «otra escena», como dicen los psicoanalistas; finge enseñar, pero afirma sin base científica, sin rigor suficiente; quisiera adoctrinar, pero carece de autoridades supremas a las que referirse en busca de respaldo. Fracaso como narración, como lectura instructiva o moral; el texto filosófico se plantea al defraudado lector pura y simplemente como un *fraude.*

Enfrentado con unas páginas que desmienten cuanto sabe de géneros estilísticos, la tentativa del eventual lector (a quien supondremos

* Este texto forma parte del libro *La filosofía tachada,* que aparecerá próximamente en Taurus Ediciones.

ingenuo y acendrado en estas lides para mayor vistosidad de la imagen) consistirá *prima facie* en leer el texto que se le plantea como si perteneciese, *pese a todo,* a uno de los rangos literarios conocidos; quizá la publicidad misma que le recomiende la obra le inste a ello, hablando de un libro de filosofía «que se lee como una novela», o el título y disposición del libro, miméticos de los de un tratado científico, den pábulo a idéntica creencia; o incluso el tono moralizante y sublimado del discurso leído le impulsen a situarlo cerca del sermón dominical o de la oratoria política; en cualquiera de estos casos le espera un desengaño, pues el texto filosófico fracasa inevitablemente como novela, ciencia, homilía o arenga; es pura burla de estos géneros, cuyas convenciones a veces parcialmente imita, sin lograr redondear ningún resultado satisfactorio. Lo mismo podríamos decir —*pace* Rudolf Carnap— de la poesía (incluso de la llamada «poesía en prosa»), del grimorio mágico o alquímico, del recetario culinario, etc., aun admitiendo las indudables conexiones que el libro de filosofía tiene con estas otras ramas literarias, todas, ni que decir tiene, igualmente respetables... El resignado lector que al comienzo de este apólogo hemos fingido podrá, según su talante, empecinarse en un solo criterio o intentar varias lecturas sucesivas o incluso alternativas para cada párrafo, llegando en casos extremos a las fronteras mismas de la demencia y, en ocasiones especialmente afortunadas, franqueándolas. El resultado será en cualquier caso una sensación de fraude, de escamoteo o de fracaso, según se supongan intenciones dolosas en el autor o simplemente incapacidad para llevar a buen fin sus propósitos.

Esta impresión de fraude no es patrimonio exclusivo del lector que hemos supuesto, al que su candidez, vecina al cretinismo, no hace más irreal, sino que con él la comparten muchas de las «bellas almas» que practican lo que creen filosofía; a esto se debe que buena parte de los filósofos profesionales empleen su máximo esfuerzo y relativo talento en redimir a la filosofía de ser lo que es, transformándola en algún otro género literario más asequible y responsable; se trata por todos los medios de hacer *legible* el texto filosófico, de que no resbale juguetonamente bajo los ojos del lector. El filósofo, gremio en el que el academicismo suele dar sus frutos más patéticos, se avergonzará de la irresponsabilidad de su escritura, que, como la proverbial receta del médico, quizá sea ilegible de puro garabato huero, y tratará de asegurar a sus posibles clientes-lectores un *algo* archivable que salvar de la vaciedad y que compense el sueldo del uno y el trabajoso empeño de los otros. De este modo se fingen cientifismos más o menos abruptos, se poetiza con mejor o peor fortuna y, sobre todo, se estructuran recomendaciones morales, exhortos al compromiso político o a la «vida digna de ser vivida».

Así se espesa el malentendido entre la frustrada impaciencia del lector y el culpable azoro del autor, con el libro entre ambos como inevitable campo de enfrentamiento; libro vacío que finge ininterrumpidamente su discurso, libro que se revela vacío y se rebela en el vacío, punto cero del saber que se pretende punto omega, nada ilustrada y parlante, cuya nadería amenaza con su contagio la plenitud de los otros libros, al sacudir la *verosimilitud* misma de la tarea de leer. ¿Cómo es posible que tal cosa como un libro de filosofía exista y *funcione,* al menos en la modesta medida en que indudablemente lo hace? ¿Cómo puede darse un texto frente al que el lector no halle acomodo alguno, por más que se desplace de un lado para otro, por toda la gama de posiciones imaginables que el «Kama-sutra» de la lectura recomienda?

Las explicaciones, antes apuntadas, de cargar el muerto —nunca mejor dicho— a cuenta de la incompetencia exclusiva de los filósofos, incapaces de pergeñar un buen trabajo científico o una novela convincente, o incluso atribuirlo a estafa pura y simple, aunque no pueden ser refutadas cómodamente, dan poco *juego,* resuelven el caso demasiado pronto; además queda en pie el interrogante de por qué diversas personas alcanzan una satisfacción inodora e incolora, pero quizá no totalmente insípida, frecuentando libros de filosofía. Podría pensarse, por otro lado, que los textos de filosofía tuvieron su momento *legible,* llamemos así, en otra época, momento oportuno *(kairós)* que han perdido en la nuestra; en aquellos tiempos, el libro filosófico gozaba de una situación que permitía su lectura, quizá por contener una serie de elementos científicos o moralizantes que con las décadas han desaparecido de él y que autorizaban su inclusión en algún otro género estilístico más manejable. En una palabra, según esta opinión, la filosofía habría perdido su *legibilidad histórica,* lo mismo que para nosotros son opacos los símbolos pétreos que ornan los capiteles de las catedrales del medievo y que quizá en su momento fuesen cifra de un lenguaje común y accesible. Pero, de nuevo este punto de vista menosprecia la indudable existencia de gustadores de la filosofía, su potencial de lectores inexplicables *hoy día;* algún tipo de lectura debe ser posible para estos textos filosóficos, aun ahora, máxime cuando que quienes los frecuentan encuentran en ellos un tipo de contento (o de placentera insatisfacción) que ninguna otra escritura les proporciona, cercano en parte al descubrimiento religioso y en parte a la revelación psicoanalítica.

En resumen, todas las posturas que obvian el tema resolviendo que la lectura filosófica es *imposible,* por pertenecer al reino de los fraudes o de los anacronismos, descuidan o pretenden reducir *el hecho*

indudable de la experiencia filosófica en nuestro presente; y, como en cada caso en que se mutila la realidad o se ignoran los hechos, un motivo *moral* anda por medio: en este caso, la norma universal y necesariamente válida (o pretendidamente tal) que acota lo que puede ser una lectura *buena, sana, provechosa,* enjuto patrón cortado siguiendo las directrices de la eficacia productiva, llamada utilidad, y, a fin de cuentas, de *la división del trabajo,* que exige la clasificación de las actividades intelectuales para poder manipularlas y presiente en la filosofía un enemigo irreductible de su dominio.

Intentemos observar más de cerca las dificultades que fundaron la perplejidad de nuestros primeros planteamientos. Habíamos descrito al lector en la privilegiada y —a no dudar— placentera condición del cadáver, aunque «cadáver consciente del gusano que le roe», como diría Blake. De aquí partió la constatación de la dificultad de acomodar al lector de libros de filosofía; es éste un muerto que se nos incorpora, un cadáver al que no podemos retener en el sillón. La virtud del lector de cualquier género literario es *dejarse llevar* (lo cual no es una postura puramente pasiva, ni mucho menos, e incluso tiene bastante de esfuerzo muscular de la imaginación); ahora bien, en filosofía es imposible dejarse llevar: quien se entrega, renuncia, no filosofa, ni siquiera *lee* filosofía, *pues no puede leerse filosofía sin filosofar.* Uno puede gozar de la magia novelística sin poner en juego más que el *fantasma* de narrador que todos llevamos dentro (si no lo poseyésemos, seríamos incapaces de leer nada), o de la poesía desplegando la receptividad poética tan sólo, o aprender del texto científico utilizando atención y memoria, etc. ..., pero sin ser en ninguno de los casos novelista, poeta o científico más que en grado potencial. Pero el texto filosófico, para ser leído, exige del lector una *plena actividad filosófica,* una entrega de lleno a la experiencia de filosofar. Ante el libro de filosofía es imposible dejarse llevar, porque no lleva a ninguna parte: es puro perdedero, un tremendal; quien se entrega, debe sentirse defraudado necesariamente. No hay posición de quietud receptiva válida ante el texto de filosofía: frente a ese libro, no cabe hacerse el muerto.

Pues sucede que la escritura filosófica misma es ya una lectura: su contenido, su mensaje, no es otro sino *la expresión de la experiencia misma de leer,* la expresión del acto de interpretación. La escritura filosófica anida sobre una lectura previa, texto en torno a un texto que reproduce y conserva en su urdimbre la inaquietable *tensión* de la interpretación que expresa, interpretación de los grandes textos de la realidad, del discurso de los valores, de la religión, de la ciencia, de la filosofía misma. La condición de metadiscurso de la filosofía es su ir y venir, a modo de lanzadera, por el tejido de discursos que

constituye la realidad; pero se trata de una lanzadera que teje y desteje juntamente, que pretende desgarrar tanto como unir: atenta siempre a la apertura que la permita escapar de cualquier sistema cerrado y excluyente, de cualquier pegajosa tela de araña, de sutil y bello tejido, sin duda, pero en la que permaneciendo preso se halla la muerte.

La interpretación se expresa como distancia, como ligereza y agilidad respecto a la trama leída, nunca como ese apego y pesantez que pasa por rigor a los ojos cientifistas. La distancia la recoge la constante *voluntad expresiva* que pretende incesantemente diferenciar en grado máximo la *fuerza* que habla en el texto, su peculiaridad irreductible, inasimilable a la fijeza e indiferenciación formal del sujeto del discurso; a esta voluntad expresiva llamamos: *estilo.*

El lector toma el libro filosófico en el estremecimiento mismo de esa distancia estilística, que no enseña ni adoctrina, sino que *expresa.* Sólo la expresión misma, realizada, giro y recorrido del texto que se afronta, permitirá tal cosa como leer filosofía: permiso conquistado por la audacia de la voluntad expresiva del lector, pues si éste espera a recibirlo en la dócil posición del cadáver, la experiencia de la lectura filosófica ha fracasado, como él mismo, en una honradez que no tenemos en principio por qué negarle, no tardará en advertir; en tal caso sólo queda tirar el libro o volver a empezar. Esa voluntad expresiva que hemos llamado, en el orden de la escritura filosófica, *estilo,* en el orden de la lectura la llamaremos *ironía,* la cual representa en el lector el mismo distanciamiento interpretativo diferencial que el estilo es para el escritor. *La lectura filosófica es, pues, irónica:* de aquí la dificultad de asimilarla a las pautas establecidas para la ordenada operación de leer, pues tales normas tienen un fundamento moral, como dijimos, y la ironía, lo mismo que por su parte el estilo, no pueden ser sino formas de resistencia a la moral, creación, pues, de valores diferentes, fungibles y móviles en lugar de eternos e inmutables. La ironía y el estilo, por su propia condición, relativamente simétrica (es decir, dentro de una simetría deformada, *excéntrica,* que guardan entre sí la lectura y la escritura), son recurrentes, tienden a convertirse uno en otro, a aparecer uno en otro; así, el estilo abre espacio para que advenga la lectura del lector, ironía que busca irreprimiblemente su expresión máxima, prolongando en texto la interpretación leída, dónde surge de nuevo el estilo; por eso podíamos decir que es preciso filosofar al leer filosofía, incluso podemos afirmar que la lectura filosófica exige prolongarse en escritura; a tal vaivén o danza del estilo y la ironía llamamos: *diálogo.*

Hemos utilizado la expresión «llamamos» para introducir los tres términos fundamentales de la experiencia filosófica (estilo, ironía, diálogo), a fin de subrayar la voluntariedad estilística de tal experiencia y suscitar de inmediato en el lector el deseo de autoafirmarse irónicamente renovando o reexpresando lo ya dicho, aunque sea con las mismas palabras tanto da.

La filosofía se propaga por el quebrado camino que lleva del escritor al lector, quien de inmediato se transforma a su vez en escritor, unidos por la misma voluntad expresiva que se opone a ser constreñida y limitada por los discursos vigentes, buscando lo *total,* lo *pleno,* tras la división laboral impuesta (división del trabajo en su acepción más amplia, incluyendo todo lo que somete al hombre a la consecución de un fin superior a él mismo, todo lo que pone una meta, política, religiosa, artística, etc.). El texto filosófico aparece así como un *campo de fuerzas,* un núcleo energético en el que los distintos discursos de la realidad se entrecruzan, se cuestionan y se desmienten. La voluntad expresiva que busca el momento más alto y no se compadece con ninguna parcialidad es quien produce el texto y sólo ella, del mismo modo, puede interpretarlo. *Leer un texto de filosofía es liberar las fuerzas que contiene,* desarrollarlas hasta su punto máximo, empujarlas hasta el punto mismo en que el sentido de las palabras explota en un movimiento liberador de ironía demoledora, que barre la maleza de sistematismos clausos y moralizantes y abre el espacio en blanco donde la voluntad puede afirmarse de nuevo como estilo.

En el diálogo así establecido la razón no se atarea en reprimir y encauzar las fuerzas del discurso, haciéndolo fácilmente manipulable por medio del expediente de borrar al sujeto del saber (o, más bien, de ignorar la escisión misma del sujeto, suponiéndolo compacto, pleno y sin doblez alguno), como hacen el saber académico y el discurso del sabio absoluto, que es el grado más extremo y *consciente* de aquél; ni, mucho menos, tal diálogo tiene nada que ver con las efusiones sentimentales del pegajoso jarabe de la «comunicación» o la «comprensión», al modo en que, a veces, se ha formulado en la jerga existencial o en las cacareadas distensiones entre cristianos y marxistas, etcétera; la razón, en el diálogo filosófico, es polimorfa —vía para expresar todos los enfrentamientos de fuerzas, plena incorporación del *cuerpo* al discurso— y perversa, amoral... Lo que equivale a decir: es una razón *juguetona,* entrega a la plenitud irresponsable de la diferencia.

Quien lee filosofía se arriesga a filosofar; no recibe enseñanza, pero se le invita a una experiencia, de la que saldrá más vacío, más ligero..., o en la que se perderá: es lo mismo, pues a fin de cuentas y como

en el amor, el espanto o la risa, quien se entrega a la filosofía es porque ya *no puede hacer otra cosa.* Filosofar es quemar las naves, perderse, lanzarse a la búsqueda del silencio por medio de las palabras, fundarse en la nada, entregarse al azar: es elegir el texto sin pretexto, la escritura injustificable, que no admite retraso en la *incorporación* del lector al texto, como letra entre las letras. Leer filosofía es elegir el riesgo de renunciar a hacerse el muerto.

Pues el texto filosófico es: pie de partida; en él sólo puede leerse la orden de marcha, irónica voz de milagro: «levántate —nadie lo hará por ti— y anda».

FERNANDO SAVATER
General Pardiñas, 71
MADRID

VIVAMENTE PERECIENDO

HOMBRE AL DIA

Tristemente embarcado,
desesperantemente escarnecido.
Muy hostigadamente
ileso en la desgracia. Ferozmente seguro
de estar puesto en dos patas,
pues te han formado fiera,
tiniebla tras tiniebla. Sintiéndote humillado
en cada aprieto —impronunciable
por lo sin sentido—,
tu permanencia en el planeta
o región en que te plantas o te plantan
—y te entiniebla— a disposición
de una mal contada docena de personas —sólo en traza de persona—.

Sabiéndote aplastado,
demorado,
inaceptable y turbulento
como un mono en su jaula —donde salta de rabia o risa—.
Estando medio roto por la duda
de qué día, o en qué momento, o en qué microsegundo,
te dejarán colgado de tu resto,
maltraído, de pasos tumbadores.
¡Estando medio fenecido!

Puesto, así, tan al día, tan a lo que es de uso
corriente, repitiéndose
hasta lo inconcebible,
vas tragando la suerte de muerte a que te echan,
vas siguiendo derecho al borde de cien sustos,
te hallas en donde nos hallamos
—vanguardiosamente sufrientes *porque sí*—

y sueñas
con marcharte,
de una forma más tuya,
burlando sus designios: o reventando en llama
que a todo esto lo asole,
o haciéndote una piel tan dura
como la misma tierra,
para que al estallar como un petardo
—el fin que te tenían preparado—,
a su edificio horrible
lo aplastes con tu peso de sólido testigo
o de trabajador en el oficio de morirte con desprecio
y en buenas soledades. Donde morir es limpio,
fulgurante como el rayo
que junto a un trueno se hunde,
pero también se eleva
a manera de sacudida o antorcha,
iluminando lo que en torno se ha ido demoliendo.

EL SERIO

Muy serio estaba el serio. Tanto estaba,
que yo le quise hablar y miró serio.
Le pareció sin duda
que no era serio hablarme, columbrarme,
a mí que no soy serio
más que cuando me río la tristeza sabida.

Muy serio estaba el burro, digo el serio,
y de tan serio que se hállaba,
la gente más sencilla y temerosa
lo creía importante hasta lo sumo.

Muy serio estaba el hombre. No sé si hombre
era, pero decían «muy humano»,
aunque no alcanzo bien la concordancia
de «humanidad» con gravedad tan bestia.
Muy serio me miró si quise hablarle.

Mas renuncié —cuán presto— a tal coloquio
y me dispuse a irle
contando cosas a una piedra antigua.
Y aunque nada me dijo pronunciable,
que sonase a vocablo de uso externo,
algo me dijo como una campana.

En el ancho desnudo de su torre
secular, pajarera,
me exponía canciones de otro tiempo.
Me hacía son. Todo distinto
del sonido callado de aquel monstruo
de seriedad más seria que la piedra de un dolmen
que se moviera igual que un ser viviente
que viviente no fuera
(tan sólo un «ser» viviente por afuera).

ESCASO ES LO QUE SOY

Soy todo lo que sé, mas no sé nada.
Entonces, poco soy según mis cuentas.
Me voy a ir al morir con pie ligero,
mota llevada por el dios turbio del sueño.

Soy brizna elemental que el cierzo arrastra.
Me acabaré como en la noche un ave
se queda entre la enorme telaraña
del tiempo que tenía para el endeble vuelo.

Soy gozo de esperar y ¿acaso espero?
Me voy a ir a dormir con la cabeza
en una almohada así como la lluvia:
mojado hasta los huesos de algo que no recuerdo.

No obstante, y con excusas
por esta desmedida ambición mía,
creo que en algún rato supe cosas
—hermosas por sencillas— mayores que mi infierno.
Algo me ocupa, pues, el hueco, según veo.

A LA FUERZA

Para José Luis Prado Nogueira, compañero en los mismos tragos.

En tanto que tú buscas, mientras
tus impetuosos pasos tratan de concretarse
empezando en un palmo de la hierba,
y coges una menta, un tomillo;
en días extremos, una paloma caída
en el desnudo cuenco de estas horas,
aquí y allá se ocupan
de otra caza más próspera: van a coleccionarnos a nosotros,
los de siempre,
los más o menos pobres diablos,
lo que tú y yo podríamos decirnos resumiendo.

Ya sabes, somos débiles,
aunque estamos en número asombroso.
Somos muy vulnerables, nos empujan
y caemos como moscas.
La fortaleza del banquero y similares,
enseñorea cada instante, es la reina del mundo.
Nosotros somos débiles: desunidos,
nos pisan uno a uno.
Cuando en alguna desolada fecha nos contamos,
nos recontamos en el ruedo,
hay bajas, muchas bajas,
amontonadas por sorpresa,
cada vez que nos aventuramos
a decir nuestra rabia o ira allá afuera,
a la salida de los barrios. En el centro
de la ciudad han afirmado sus patíbulos.
A empellones
nos llevan a todo, la muerte, la pobreza,
la desesperación o estar deshechos.
A empellones te ahorcan
desde la ilusión al último resuello,
te emprisionan o te siegan la paciencia.
La prepotencia es soberana;
y vernos esta alita nuestra por el cielo
les tumba a carcajadas, les despierta
el hambre carnicera también,
y somos su pasto más sabroso.

Nosotros, sólo —ya lo sabes—
tenemos
un puñado de aroma o simple aire
para todo. ¡El porvenir que se vislumbra
es de color de ser pisados como insectos!
¡Nuestro presente,
de un negro de rostro de horca
que con deleite mira a su presa más a mano!

Alguna hora habrá,
diríase más bien lejana o laboriosa,
en que nuestro gran mazo,
enracimado en los valles,
golpee sobre el paisaje erizado,
ensuavizando el tiempo en que *vivimos-no-vivimos.*
No sé si desde abajo o en el viaducto de la muerte,
levantaremos la bandera
para volar hacia la sed más amplia.
Mas si es tras de la muerte, solamente
aquellos que nos sustituyan
sabrán la luz, la aurora,
la bienaventuranza, el universo al vivo.
La cadenciosa marcha de los siglos que, al fin, se habrán abierto como [flores
y estarán nuevos, rientes,
enteramente comenzando
la libertad, lo libre entero;
el tiempo que esperamos
casi mirando a un imposible,
con un largo silencio en los ojos.

SINTOMAS REVELADORES

La gente dice sufrimiento.
¡De oídas! Yo sé cómo entra,
yo sé cómo camina a rastras,
yo sé cómo me debilita
un sufrimiento de edad incierta.

La gente habla de dolores
como si fueran sarpullidos.
Yo sé dolor que agita el cuerpo
o el alma —que acaso es lo mismo—.

La gente dice sentimiento.
Yo siento lo que siente la huida
cuando le cierran tantas puertas
que tiene que quedarse y no tiene
ni una lágrima lavando esas bridas.
Ni una buena lágrima —rocío— en la ira.

La gente habla de que logra
circunstancialmente, contentos.
Yo llevo alegre al ser que puede
salir del yugo que me pesa.
(Mi ser terreno con amor sin tiempo.)
Yo soy alegre si me amueblo un cielo.

2

La gente que te tuteaba
y un día, al cabo del tiempo,
de usted te llama,
pone las cosas en su sitio,
establece la exacta distancia.

Porque hay una barrera en el solo,
y el que la salta, luego —sintiéndose
del solo distinto— la contrasalta.
Se ha dado cuenta de que allí
las palabras no caben. ¡Ramas
de soledad dejan todo en claro!
¡Ramas de soledad donde hay
más luz que en la vacua cháchara!
El solo, vivo, cierra su puerta
a los muertos cuando le hablan.

REHUIR EL FINAL

(26 de noviembre de 1970)

El áspero pueblo aragonés,
claveteado en los pinos.
La violenta refriega,
incomprensible explosión
extraída del fondo del licor maldito.
En la casa invitante
— el matrimonio anfitrión envuelto
en la estúpida marejada de puñetazos,
una ira momentánea
surcando el dorso de la mano mía
que golpeaba frenética—,
entre los playeros cuartos
que nos habían recibido
como a la ola que alegre acude.
Desapacible choque sin causa,
acaso todo proviniendo
de esta atmósfera brutal que invade las calles.

Y el irse, el irse, el irse,
con la niebla espesa en torno y en el interior,
perdidos en el monte inacabable,
equivocando el rumbo, paso sobre paso,
la nieve y las brumas con sus largas raíces,
y los huesos durísimos del silencio,
y aquellos fantasmales, escasos árboles
apareciéndose como dudosas patas de huidizas bestias
que nos espiaban con las sombrías pezuñas prontas al aplastamiento.
Tú y yo y la noche.
Tú y yo y nuestras manos juntas.
Tú y yo, sorteando el hielo y ofreciendo el mutuo calor
en una defensa angustiada contra el deseo de pararse,
de sentarse sobre la nevada y acabar con el remolino,
este remolino que nos lleva y nos trae como a los copos la nevasca.
Tú y yo, luchadora al lado mío, amada cuando más la tensión se [interpone.
Tu cuerpo, tu proximidad,
defendiendo entre la intemperie
el resto que queda, aun tras haber rozado el caos,
incitando a seguir, seguir en la continuidad,

la que ansía otras marchas,
otra fatiga, incluso trocear otros errores,
volcando de un lado ese féretro que nos toma la medida
en el grave desconcierto.
Ah, pareciendo que con tu contacto y tu apoyo
se iba restaurando el armazón de tantos posesivos días,
los días que nuestros unidos hombros sostienen.

* * *

En la huida a tiempo hay victorias.
Después del conflicto, de la debilidad,
de deslices o ciertos ofuscamientos;
después de brusquedades, manías o esporádicas ganas
de dar al traste con la resistencia,
en el combate, en los enfrentamientos,
cuando llega en ocasiones hasta esa insólita fruición
de adoptar una pasiva actitud de muerte antes de la muerte,
entonces, por el roce de una querida piel, por una mirada,
por un andar que te hace el dúo,
se prosigue, la ahita suela renueva su cansancio contra el guijarro,
y el golpe de mucho logra empequeñecerse
y la pierna acomete una vez más su ruta desencauzada.

Con las manos en las manos,
tú y yo, como en tantos fracasos y duelos,
dejando atrás el paso aquel, la trifulca
surgida sin pies ni cabeza,
apretados en un haz marchamos hacia aquí
por la borrosa adorada carretera,
y hoy nos besamos entre las gotas de sangre,
tímidamente riendo un cielo nuestro
en la difusa madrugada ganada y sobre el polvo
de un recordado episodio triste.

MANUEL PINILLOS
Coso, 8
ZARAGOZA

INTRODUCCION DE PAUL VERLAINE EN ESPAÑA

Repetidas veces se ha dicho que es muy a finales del siglo XIX, en su última década, cuando comienza a sonar entre unos pocos —el grupo de los que formarán el modernismo y la llamada generación del 98— el nombre de Paul Verlaine, títulos de algunas de sus obras, el entusiasmo por algún poema suyo aislado y la actitud literaria renovadora que él representaba. Estos muy ligeros, ligerísimos, y escuetos conocimientos llegaban a España, a Madrid y Barcelona más exactamente, gracias a los escritores españoles que habían estado en París y se habían sentido contagiados de la novedad o sinceramente atraídos por las escuelas parnasiana y simbolista. Claro que no todos los escritores, pues algunos, como Eusebio Blasco, a pesar de su considerable estancia parisiense, quedó impermeabilizado, como agudamente ha observado José María de Cossío (1).

Anteriormente a este momento, del que hablaremos luego, el nombre de Verlaine aparece en alguna publicación. En 1893 Rubén Darío declara:

> ... En España es casi desconocido y serálo por mucho tiempo. Solamente el talento de Clarín creo que lo tuvo en alta estima; en lengua española no se ha escrito aún nada digno de Verlaine; apenas lo publicado por Gómez Carrillo, pues las impresiones y notas de Bonafoux y Eduardo Pardo son ligerísimas (2).

Y en esta lista de impresiones y notas ligerísimas podría haber añadido Rubén Darío a Carlos Fernández Shaw, que también vivió en París, y que es quizá el primer español que nombra a Paul Verlaine en su larga introducción de «Notas y noticias» que pone a su traducción de los *Poemas de François Coppée* (1886) (3):

> Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, dos *parnassiens* de indudable mérito, seducidos por el ansia de la novedad, se inspiraron en las

(1) *Cincuenta años de poesía española.* Madrid, 1960, pp. 947-51.
(2) *Los raros.* Buenos Aires, 1893; Barcelona, 1896. Cito por la «cuarta edición, corregida y aumentada», de Barcelona. Editorial Maucci, s. a., p. 50.
(3) *Obras completas.* Madrid, 1966.

exageraciones que, al ser aplaudidas e imitadas, dieron origen al grupo de los *décadents.* Hoy sus discípulos abundan. Jean Moréas, el autor de *Syrtes;* Laurent Tailhade, el poeta del *Jardin des Rêves;* Charles Vignier y Charles Maurice son los de nombres más sonados. Negarles mérito en absoluto, fuera gran error. No sólo a veces aciertan, sino que, por lo general, es la factura de sus versos irreprochable. ¿Triunfarán? ¿Porque el público se convenza o porque el público los enmiende? Todo esto es muy difícil para ser dicho.

Carlos Fernández Shaw, admirador de la poesía de François Coppée y apasionado, con claras influencias, de la de don José María Gabriel y Galán, también quedó al margen del influjo de Verlaine y ni siquiera se clasificó como poeta modernista. En una ocasión poetiza un tema tópico de ese movimiento: «Pierrot en la sierra» *(Poesía de la sierra,* 1908) y «Un poeta moderno» *(La vida loca,* 1919); otra vez Pierrot, Colombina y Arlequín.

Rubén Darío no está seguro, como hemos visto, de la opinión encomiástica de Clarín sobre Verlaine. En realidad, el desconcertante crítico Leopoldo Alas, «Clarín», alaba, elogia con superficiales distingos al poeta francés, pero sin dar un juicio apreciable de su poesía ni siquiera noticias de lo que ésta entrañaba y significaba de renovadora. En noviembre de 1889, al tocar el tema sobre el catolicismo, dice:

> El catolicismo tiene sus representantes hasta en las avanzadas de las ciencias naturales, como lo prueban varios respetables sacerdotes, de todos conocidos; los tiene en las avanzadas de las tentativas socialistas, como lo prueban los recientes sucesos de los Estados Unidos, y los tiene hasta en las avanzadas de la poesía modernísima, como lo prueba el ya famoso Paul Verlaine, uno de los poetas franceses de las nuevas generaciones, más seriamente inspirado, de más ideas y de más armonía; Paul Verlaine, que es católico (4).

Más adelante, en el mismo volumen, vuelve a citar de pasada a Verlaine:

> No falta en España quien, por darse tono de *parisién* de temporada, procura desengañarnos y hacernos ver que, en efecto, es una farsa el decantado renacimiento idealista. Para probarlo, nada más a propósito que hablar del nuevo o recalentado teosofismo, de los versos místicos de... Richepin y de las recaídas pecaminosas de Pablo Verlaine (5).

En el alarde de citas de poetas que hay en el muy largo y muy elogioso —ditirámbico más bien— «Estudio crítico» que dedica a Fe-

(4) *Ensayos y Revistas.* Madrid, 1892, p. 209.
(5) *Ibídem,* p. 395.

derico Balart y que sirve de prólogo a *Dolores* (1894), «Clarín» censura a Verlaine, dando prueba de incomprensión del arte del poeta y del que se avecinaba:

> Algunos críticos modernos pretenden que debemos abandonar en la literatura poética apasionada ciertas frialdades que nacen de la índole demasiado intelectual, dialéctica y ordenada de nuestras lenguas occidentales, y que debemos imitar ciertos rasgos orientales en que el lenguaje va, por decirlo así, directamente del sentimiento al papel sin pasar por la lógica, por el discurso, por la arquitectónica retórica, que pudiera llamarse. A la verdad, los ensayos hechos en este sentido no han solido ser muy lisonjeros, y hasta han echado a perder, a veces, verso y prosa de hombres de tanto mérito como Verlaine, que, verbigracia, en sus *Liturgies intimes* abusa un poco de las letanías. Pero si esto es cierto, como lo es que algunos poetas nuevos de América se están poniendo insoportables con estos *orientalismos,* no se puede negar que las medidas del arte clásico y del lenguaje literario demasiado lógico, claro, correcto, suelen dificultar con sus velos de relativo convencionalismo la frescura de la emoción, la intensidad del afecto (6).

En *La Ilustración Española y Americana* de 30 de septiembre y 8 de octubre de 1897 publica «Clarín» un trabajo clave para juzgar cuál es su posición estimativa y comprensiva de la poesía de Verlaine. El artículo se titula *Paul Verlaine (Liturgias íntimas).* Está dedicado y escrito, a manera de carta, al escritor Enrique Gómez Carrillo (7). Es la actitud católica de Verlaine lo que le interesa más del poeta y pone en duda su sinceridad religiosa. Cree «Clarín» que la originalidad de Verlaine, o lo que atrae más a sus lectores, es el contraste acentuado entre su vida licenciosa y su aparente intensa fe. Otro escritor que no diese esta doble condición contradictoria no levantaría los comentarios que obtiene. «Verlaine representa uno de los elementos más importantes de esa literatura de *moda* de que estábamos hablando.» A la hora de valorar la calidad literaria de Paul Verlaine discrepa del entusiasmo de Gómez Carrillo, que sitúa el genio de Verlaine a la altura de Homero, Shakespeare y por encima de Víctor Hugo. Comenta «Clarín»:

> Ponga usted a Homero y a Shakespeare allá en el quinto cielo; mucho más abajo, pero en las nubes, a Hugo; a Coppée déjelo a la altura de un tercer piso, y Richepin que se contente con llegar al princi-

(6) Cito por la edición de Barcelona, 1929.

(7) ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO envió a *Clarín* un ejemplar de *Liturgies intimes;* este librito, al parecer, ya era conocido por don LEOPOLDO ALAS, según opina SERGIO BESER en su obra *Leopoldo Alas, crítico literario.* Madrid, 1968, pp. 214-16. Con certeza dice SERGIO BESER: «En todo el artículo no hay ninguna referencia clara a las cualidades de la poesía de Verlaine.»

pal. Por esta gradación comprenderá que no desdeño yo, ni mucho menos, el mérito de Verlaine; y me apresuro a decirle que es para mí muy simpático y que me encantan muchas cosas suyas, pero que siento ver a usted embarcado en esa rutina que da por averiguado que Verlaine es un grandísimo poeta.

¡Buena manera de juzgar a un poeta con que le es simpático y que le encantan muchas cosas suyas, sin especificar cuáles! Ni siquiera el señalar el porqué.

En este artículo, además de *Liturgies intimes,* cita «Clarín» los siguientes títulos: *Sagesse, Amour, Parallèlement, Bonheur.* Transcribe un par de versos, intencionadamente escogidos, de Verlaine, que, traducidos en prosa castellana, «parecen trozos de cualquier *piadosa novena*». Añade, finalmente: «¿Hay piezas de mérito en la colección? [Se refiere a *Liturgias íntimas.*] Sin duda, siempre que el poeta quiere. Pero quiere pocas veces.»

Quizá, pensando en estas críticas de don Leopoldo Alas sobre la literatura francesa, Rubén Darío escribió en su artículo «La crítica» (1889) (incluido en *España Contemporánea)* lo siguiente:

Claro está que el señor Alas escribe esos artículos con una precipitación febril, que se ve claramente en cada uno de ellos, y así se explica que algunas dos veces haya confundido en el *Madrid Cómico* a Richepin con... Montepin, y haya hecho la célebre comparación entre Flaubert, Eberts y Anatole France, con el Valera de *Morsamor.*

No se puede decir que Verlaine encuentra en «Clarín» un admirador. No se dio cuenta, o no le interesó, o no entendió lo que Verlaine representa con su peculiar manera de escribir, de ver y entender los motivos poéticos. Da la impresión de que busca más al hombre que al poeta o que el poeta le importa más como manifestación ética. Sin conocer la biografía de Pablo Verlaine nada más que de una manera muy superficial, ignorando los motivos hondos, dramáticos, que dieron motivo al nacimiento de *Liturgies intimes,* al comentar este libro no hay en «Clarín» nada que despierte interés en él. Verlaine sólo le ha servido de motivo para manifestar otras cosas, quedando su poesía marginada. Claro que para un crítico como «Clarín», que se entusiasma extremadamente con *Dolores,* de Federico Balart, poco debió despertarle, decirle, la voz mágica del pauvre Lelian (8).

Don Juan Valera, a quien siempre molestó la poesía española con

(8) «Y por fin, tengo que decirle: Mucha gente anda por ahí entusiasmada con la hermosura de *Dolores;* pero no consiento que, en punto a tal entusiasmo, me ponga nadie el pie delante.» Así acaba el fervoroso artículo del feroz y arbitrario *Clarín,* crítico literario.

influencia francesa, con tufillo gálico (9), la poesía de Verlaine le pareció extravagante y no digna de leerse. Su actitud se comprende con facilidad leyendo su introducción del *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX* (Madrid, 1902, I, pp. 1-255) y especialmente los párrafos que dedica a Salvador Rueda (pp. 233-35) y a Eduardo Marquina (páginas 236-37). Don Juan Valera, también como «Clarín», admirador muy entusiasta de Balart, de su *Dolores,* escribió a los once meses de la muerte de Verlaine:

> ... Pero tengo que creer y que decir que hay algo de maníaco o, al menos, de extraviado en poner por las nubes a personajes tan extravagantes como Juan Moreas, Pablo Verlaine, el conde de Lautréamont, Eduardo Dubus, Lorenzo Tailhade y otros a quienes nadie o casi nadie conoce ni tiene ganas de conocer por esta tierra (10).

Afortunadamente para Verlaine y para los lectores españoles la opinión de don Juan Valera era falsa. Doña Emilia Pardo Bazán, en su novela *Memorias de un solterón* (1896), capítulo VIII, nos habla de las lecturas de la muchacha Feita:

> Desde los libros de mística con que se espiritaba Argos en sus tiempos de fervor hasta los de fisiología y medicina que tuvo la insensatez de prestarle a Feita el filántropo doctor Moragas; desde las novelas de Ortega y Frías, que le ofreció con grandes encomios el brutazo de don Tomás Llanes, hasta las poesías de Verlaine, que le facilitó secretamente un empleado en la biblioteca del Puerto (11).

También, antes que los imperantes críticos Leopoldo Alas y Juan Valera, y con comprensión de la poesía de Verlaine, está un catedrático de Instituto de provincias, don Enrique Buxeras y Mercadal. En *Ensayo de literatura elemental, destinado a servir de texto a los alumnos de Retórica y Poética* (Valencia, 1894), una de las obras más inteligentes y menos dogmáticas que se han escrito para la enseñanza de la teoría literaria, en la lección V, que versa sobre «El artista», al tratar sobre la inspiración, dice, entre otras cosas:

> En cambio, para los modernos, Zola entre ellos, la inspiración no es más que el resultado del estudio y el trabajo; así Baudelaire, padre

---

(9) Véase el artículo que publicó en 1888 sobre el libro de RUBÉN DARÍO *Azul. Obras completas.* Madrid, 1947, pp. 289-98.

(10) «Nuevas cartas americanas» (20 diciembre 1896). En *Obras completas.* Madrid, 1947, III, p. 482.

No toca apenas el tema de la actitud crítica de Valera frente a la literatura extranjera de su momento, y es lástima, MANUEL BERMEJO en su útil obra *Don Juan Valera, crítico literario.* Madrid, 1968.

(11) Sin embargo, PAUL VERLAINE es tan sólo un nombre escueto en la larga lista de poetas franceses que da doña Emilia en su libro *La literatura francesa moderna.*

del decadentismo, la define *una larga e incesante gimnasia,* y Pablo Verlaine dice de ella algo parecido en los siguientes hermosos versos:

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
et qui faisons des vèrs émus, très froidement,
ce qu'il nous faut, à nous, c'est, aux lueurs des lampes,
la science conquise et le sommeil dompté.

Estos versos proceden del epílogo de *Poèmes Saturniens.* El profesor Buxeras tomó los versos de dos cuartetos distintos, dando con su cita un cuarteto nuevo de rimas que no se corresponden. En la composición del poeta:

A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement,
A nous qu'on ne voit point les soirs aller par groupes,
Harmonieux au bord des lacs *et nous pâmant,*
Ce qu'il nous faut, à nous, c'est, aux lueurs des lampes,
La science conquise et le sommeil dompté,
C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes,
C'est l'Obstination et c'est la Volonté!

El interés y gusto por la literatura francesa del catedrático señor Buxeras y Mercadal explica este temprano incluir a Verlaine en un libro de texto español y le señala como conocedor de su obra. No es uno más a repetir *Les sanglots longs / Des violons...*

La poesía de Pablo Verlaine no encontró eco y mucho menos admiración entre los poetas españoles contemporáneos suyos. Más de una vez indignación, como en el caso de don Gaspar Núñez de Arce, buen seguidor de los poetas franceses en alguna de sus obras, como nos advierte Rubén Darío (12). Es el mismo Rubén Darío quien nos cuenta el desprecio del autor de los *Gritos del combate* por el *Pauvre Lelian:*

Por allí, entre varios papeles y libracos, alcanzó a descubrir una *Sagesse,* de Verlaine:

—¡Eh —exclamó—, uno de los de la plaga! Verlaine, Rollinat, Richepin... ¿Qué piensa usted de ellos?

—Algunos, señor, enfermos...

El prosiguió entonces, lleno de fuego nervioso, vibrante, con su sonora voz personal, que resuena simpática:

—Sí, ésa es la palabra: enfermedad. Toda la literatura francesa está enferma, está decadente, en el legítimo sentido de la frase. Esos

(12) Artículo «Los poetas» (1899), incluido en *España contemporánea.* Editorial Biblioteca Rubén Darío. Madrid, s. a., p. 231.

neuróticos, esos diabólicos, están demostrando que la Francia contemporánea ha decaído, en lo que a la poesía toca, después de la muerte de Víctor Hugo (13).

El nombre de Paul Verlaine y algunos títulos de sus obras y juicios sobre su personalidad y poesía van apareciendo en revistas españolas, sobre todo a partir de su muerte (1896) y del auge que tomaba su fama en Francia. En el artículo «El naturismo», de J. L. Lapuya, firmado en París el 26 de junio de 1898, dedicado a Miguel Sawa y aparecido en *Don Quijote* (1 julio 1898), leemos, entre otras cosas: «El naturismo tiene por precursor a Verlaine, el cual menospreció la escritura artística *y nos libró literariamente de la influencia romántica y parnasiana mediante su gracia impresionista y el encanto realista de su obra, y sobre todo porque cantó constantemente la vida.*» La cursiva pertenece al escritor, crítico y dramaturgo Georges de Bouhelier.

En el *Madrid Cómico* (24 septiembre 1898) hay un artículo titulado «Stephane Mallarmé», firmado con el seudónimo de «Arlequín». En él aparecen tres grabados de Villiers de L'Isle, Verlaine y Stephane Mallarmé. Es uno de los primeros dibujos, si no el primero, que aparece en la prensa española de nuestro poeta. Es el grabado en madera que hizo Félix Vallaton y publicado en el *Livre des Masques* (1896), de Remy de Gourmont (14). El artículo está motivado por la muerte de Mallarmé «poeta simbolista, príncipe de la juventud, sucesor de Verlaine». El contenido es un ataque irritado y tendiendo con poca gracia a burlón, contra los decadentistas, sobre todo los continuadores de Verlaine y Mallarmé; pero la censura también les llega a ellos (15).

En la revista barcelonesa *Ciencia Social* (7 abril 1896) J. Bossa zahiere a la juventud francesa, que llora la muerte de Paul Verlaine: «Un ruiseñor sin ideas», convertido a «un catolicismo sensual, propio de gente baja e inculta» (16).

En otra revista anarquista, continuadora de la anterior, titulada *La Revista Blanca* (Barcelona, 1898, volumen I, pp. 624-26), Federico Urales replica a Enrique Gómez Carrillo, que, desde la *Revista Nueva*, le censuraba de ser el hombre que menos se preocupaba de la belleza. Se defiende Urales y de paso ataca a Verlaine (17).

---

(13) *Páginas de arte*. Capítulo «Núñez de Arce». *Obras completas*. Madrid, s. a., pp. 91-92.

(14) Véase *Verlaine. Documents iconographiques*. Avec une introduction et des notes, par François Ruchon. Vésenaz-Genève, 1957, pp. CXXXIX y 260.

(15) Debo el conocimiento de estos dos artículos a mi buen amigo el joven profesor F. Martín Valero.

(16) Véase GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Madrid, 1951, p. 133, de donde procede mi información.

(17) GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Ibídem*, p. 135.

Dentro de esta incomprensión de la poesía de Verlaine o apenas vislumbrada que hay en estos años inmediatos a su conocimiento y glorificación por los modernistas se destacan las palabras inteligentes que Eduardo Marquina —entonces de diecinueve años— escribe para acompañar la traducción del *Art Poétique,* hecha juntamente con Luis de Zulueta:

> Paul Verlaine, de quien nada, que sepamos, se ha traducido en castellano, y que ha llegado a ser jefe en París de una escuela novísima, tiene derecho a ser conocido de todos los que seriamente se dedican a las letras. Abrasado en ardores místicos, cuando no sacudido por los amargos latigazos de una lascivia enferma y refinada, es el poeta de las sangrientas poesías religiosas, con visiones de Edad Media y de afrodisíacas apologías de la carne en versos que palpitan con estremecimientos de mujer vencida. Sensible hasta la enfermedad, es en sus sonetos particularmente descriptivo hasta el análisis. Es el poeta de las frases sugestivas y de las palabras con *verdadero color.* En sus últimos años, cuando era su vivienda habitual los hospitales, se dio con terquedad de niño a la bebida del ajenjo, y no escribía sin tener delante la copa dulcemente amarga. Algo de eso se trasluce en su obra: la atormentadora *musa verde* ha inspirado la mayor parte de sus versos, que, si perpetuamente revelan una mano de artista y un corazón de hombre, son al mismo tiempo, como confesaba el mismo Verlaine, *oegria somnia,* sueños de los que inspiran al enfermo las estrambóticas flores pintadas en las cortinas de su cama (18).

La versión del *Arte poética,* de Eduardo Marquina y de Luis de Zulueta (en decasílabos), así como las posteriores de Mauricio Bacarisse (en dodecasílabos) (19) y Luis Guarner (sin sujetarse a una misma medida) (20), pecan algo de libres y en ocasiones se pierde la preciosa y precisa *nuance,* que es una de las premisas fundamentales en la que insiste Paul Verlaine en su credo poético, de tanta trascendencia. Lo mismo podemos decir de la casi reciente traducción de Enrique Azcoaga *(Poesías.* Madrid, 1964.) En la misma línea está la versión en prosa de Manuel Machado.

Como nos indica Guillermo Díaz-Plaja, en la revista *Luz* aparecen otros poemas vertidos por los mismos traductores: «Vendimia», «El esqueleto» y «La hostería» (21).

---

(18) El texto de Marquina aparece en Guillermo Díaz-Plaja: *Ibídem,* p. 179.

(19) *Antaño y ayer.* Traducción en verso de... *Obras completas de Paul Verlaine.* Volumen XI. Ediciones Mundo Latino. Madrid, s. a.

(20) *Antología poética.* Editorial Bruguera. Barcelona, 1969.

(21) La versión del *Arte poética* apareció en la revista *Luz.* Barcelona, primera semana de diciembre, 1898. Véase G. Díaz-Plaja: *Ibídem,* p. 179. En dicho libro se encuentra la traducción. También en la *Antología,* de Díez-Canedo y F. Fortún.

Otro poema, «El payaso», está traducido sólo por Marquina en la antología de *La poesía francesa moderna,* ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortun. Ed. Renacimiento. Madrid, 1913.

CONOCIMIENTO DE VERLAINE POR LOS MODERNISTAS

La llegada de la obra poética de Verlaine a los modernistas presenta cierta uniformidad en los que han tocado este punto, excepto la discutible discrepancia de Juan Ramón Jiménez. Manuel Machado nos dice, al terciar en el primer contacto, más que conocimiento, con el poeta francés:

> Allá por los años 1897 y 98 no se tenía en España, en general, otra noción de las últimas evoluciones de las literaturas extranjeras que las que nos aportaron personalmente algunos ingenios que habían viajado. Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por primera vez en Madrid versos de Verlaine (22).

De la amistad de Sawa con Pablo Verlaine, amistad y hasta intimidad auténticas, nos han hablado Rubén Darío y otros (23). Luis S. Granjel ha publicado un excelente estudio sobre Sawa, hombre y escritor (24).

Este entusiasmo propagandístico y contagioso de Verlaine, proclamado por Alejandro Sawa, se vio favorecido por un extraño y pintoresco personaje: el pintor Enrique Cornuty.

> Procedía de París. No había tenido el Barrio Latino un frecuentador más constante ni Paul Verlaine un amigo más apasionado... Cornuty nos recitaba poesías de Verlaine, con preferencia la titulada *Chanson d'automne,* que figura en las antologías (25).

Ricardo Baroja completa la anterior cita de Azorín:

> El sonido de las palabras tenía para Cornuty valor y evocación distinta que para la mayoría de los literatos. Por eso era verdaderamente admirable oírle no recitar, sino cantar a su manera las poesías de Verlaine:

---

(22) *La guerra literaria.* Madrid, 1913, pp. 27-28.

(23) La primera mención de Rubén Darío sobre la amistad de Sawa con Verlaine se encuentra en su narración *El sobretodo,* incluido en *Impresiones y sensaciones. Obras completas.* Volumen XII. Madrid, 1925. Véase también *Los raros.*

(24) «Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, marzo 1966, núm. 196, pp. 430-444.

(25) AZORÍN: *Madrid.* Madrid, 1941. Capítulo «Los extranjeros».

Le sanglots lonnnnngs
des violonnnnns...
de l'automммmne...
blessent monnnnn coeurrrr...
d'unnnnne lannngeur...
monotonnnnne...

Cornuty vibraba, como el bordón de un violoncelo, desde la pequeña cabeza melenuda hasta los zancajos. Sus manos, esqueléticas, se engarabitaban en el aire o bajaban hasta el suelo (26).

Y en el comienzo de este trabajo de don Ricardo Baroja:

Llegó a Madrid, procedente de París, Enrique Cornuty. Sus títulos y méritos consistían en haber asistido a Paul Verlaine en sus últimos momentos y en dedicar la pluma a un género literario denominado por su único cultivador *Haderías dolorosas*. Traducción literal, aunque no muy literaria, de *Feeries douloureuses*.

Era cierto el mérito que pregonaba Cornuty de haber estado junto al *Pouvre Lelian* la noche del 8 al 9 de enero de 1896, cuando murió el poeta, acompañando la soledad de Eugénie Krantz (27).

Pero no hay que quitarle a Alejandro Sawa la prioridad en dar a conocer a Verlaine a los jóvenes modernistas:

¡Si despertase Alejandro Sawa! Cómo reclamaría para sí el privilegio de habernos aburrido tantas veces, antes de venir Cornuty, con la repetición insistente del fragmento copiado [*Les sanglots longs / des violons...*], que ahuecaba con su voz campanuda. Precisamente Sawa fue para Cornuty algo más que un precursor verleniano; fue su providencia; porque al verle en completo desamparo le acogía en su mísero desván... Hablaba [Sawa] en correcto castellano con pronunciación francesa, y de vez en vez interrumpía su discurso con un *Comment s'appelle ça?* (28).

Todo esto no significa otra cosa que un conocimiento muy parcial de la obra de Verlaine, el poeta maldito, que podía esgrimirse como nuevo maestro y símbolo. El momento que puede considerarse esencialmente inicial para el conocimiento, deslumbramiento y efectiva influencia de Pablo Verlaine en la literatura de habla española es el año 1893. En dicho año es nombrado Rubén Darío cónsul de Colombia en Buenos Aires. Como el viaje por mar le resulta más cómodo, marcha a Nueva York y de allí a París, creyendo, al llegar a la esta-

(26) *Gente del 98*. Barcelona, 1952.
(27) Véase el «Avant-Propos» de Yves-Gérard Le Dantec en su excelente edición de *Oeuvres poétiques complètes* de Verlaine. París, 1942.
(28) L. Ruiz Contreras: *Memorias de un desmemoriado*. Madrid, 1946, página 117.

ción de *Saint-Lazare* que ponía el pie en tierra bendita, por lo menos para él prometida (29). Es en este año cuando por medio de Alejandro Sawa conoce personalmente a Verlaine en el café D'Harcourt con tan desagradable incidente. ¿Le había leído anteriormente? ¿Leyó sus poesías entonces? Quizá anteriormente. Este quizá lleva consigo una lectura, si la hizo, sospechosa por su escaso conocimiento de la lengua francesa (30). La personalidad de Pablo Verlaine le interesa, la estudia, procura enterarse de ella. En octubre de 1893, ya en la Argentina, publica en Buenos Aires *Los raros*, serie de semblanzas inspiradas, en parte, en el libro de Verlaine *Les poètes maudits*, donde traza el célebre bosquejo del pobre Lelian con bastantes tópicos sobre el poeta (borracheras, equívocos acólitos, hospitales, etc.), pero también con sentido crítico de su poesía y de su arte. En *Prosas profanas* (Buenos Aires, 1896), la huella de Verlaine en la poesía de Rubén Darío es evidente.

Juan Ramón Jiménez niega que Rubén Darío conociera la poesía de Verlaine antes que los poetas de su promoción:

> Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes que lo leyera Darío. Le conocimos directamente en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendés, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. Recuerde que yo le edité, a mis veinticinco años, los *Cantos de vida y esperanza* (31).

Resulta bastante inexplicable y confusa esta actitud de Juan Ramón Jiménez:

> —¿Quiere usted —le pregunto— decirme la fecha exacta de su estancia en Burdeos y lo que esa estancia representó para usted?
>
> —Desde mayo de 1899 hasta mayo de 1900. Justamente un año. En Burdeos leí a Francis Jammes, a quien conocí en Orthez. Mucho antes de ir a Francia yo estaba empapado de literatura francesa; me eduqué con Verlaine, que fue, junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí en el primer momento. Luego vino Baudelaire, pero

(29) *Autobiografía*, capítulo XXXII.

(30) Según testimonio que aduce ERWIN K. MAPES (*L'Influence Française dans l'oeuvre de Rubén Darío*. París, 1925, p. 20): «En 1888, Rubén Darío no solamente leía la lengua de Verlaine, sino que conocía el tratado de versificación de Banville y escribía versos franceses. La edición original de *Azul* contenía varios poemas cortos en francés.»

Otra es la opinión que da ENRIQUE ANDERSON IMBERT (*La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires, 1967, p. 81): «Ni siquiera hablaba bien el francés.» (Osvaldo Bazil, que anduvo en París en 1912, recuerda que «después de veinte años de vivir en París y leer clásicos y modernos franceses, no pudo adquirir el acento parisiense ni soltura al hablarlo».)

(31) RICARDO GULLÓN: *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid, 1958, p. 56.

> éste es de comprensión más difícil, más tardía. El *Choix de poèmes* lo sabía yo —y lo sabía Antonio Machado— de memoria... (32).

Graciela Paláu de Nemes, en el estudio que dedica al gran poeta andaluz, sin embargo, nos da la fecha de 1901 como la de su permanencia en Burdeos (33).

El título exacto de la antología que cita Juan Ramón es *Choix de Poésies,* y se publicó en París en 1891. Muerto el poeta, las nuevas ediciones estaban aumentadas con un prefacio de François Coppée. Sobre esta antología basó Manuel Machado su traducción bajo el título de *Fiestas galantes* (1910), de la que hablaremos después. Las traducciones de algunas, pocas, poesías de Verlaine que hace Juan Ramón Jiménez aparecen a partir de 1903 en distintas revistas y luego recogidas entre los poemas propios de Juan Ramón en un volumen.

Los Machado conocen indudablemente a Verlaine antes de marchar a París; Manuel, un poco antes que Antonio, en 1899. Se hospedan en el *Hotel Médicis,* uno de los últimos en que vivió Verlaine. Seguro que Juan Ramón y los Machado, que saben francés, han leído a Verlaine antes de sus salidas a Francia; pero en sus obras, como veremos, no se manifiesta la influencia del autor de *Fiestas galantes* tan tempranamente como en Darío, y eso en el caso de Manuel Machado, por ejemplo, que, además de la manifestación suya que hemos transcrito, se encuentra el más fervoroso e inteligente admirador que Verlaine ha tenido en España.

El apogeo pleno, seguido muy de cerca por otros poetas españoles; la ferviente y devota admiración, el influjo de Verlaine y su obra comienza a declinar hacia el año 1905, sin que sea esta fecha límite preciso. Los que le amaron y le siguieron siempre mantienen por el poeta francés su clara adhesión. No será hasta 1908 cuando comenzarán los libros de traducciones de Verlaine con la antología de Manuel Machado *Fiestas galantes, Poemas saturnianos, La buena canción, Romanzas sin palabras, Sabiduría, Amor, Parábolas y otras poesías,* con prólogo de Gómez Carrillo (2.ª edición, Madrid, 1918), que es, como hemos dicho, una traducción de *Choix de Poésies,* con prefacio de François Coppée, tan manejada por todos los poetas modernistas españoles. En 1921, por la Editorial madrileña Mundo Latino, se inicia la publicación de *Obras completas de Paul Verlaine* (34).

---

(32) Ricardo Gullón: *Ibídem,* p. 100.

(33) Graciela Paláu de Nemes *(Vida y obra de Juan Ramón Jiménez.* Madrid, 1957, p. 79) afirma que durante esta estancia francesa visita la biblioteca de la ciudad, con cerca de doscientos mil volúmenes: «...empezó Juan Ramón a leer a los simbolistas: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud».

(34) *Poemas saturnianos.* Trad. en verso de Emilio Carrere. Advertencia de Carlos Morice, 1921. Vol. I.

Naturalmente, la admiración por Verlaine en estos años no fue unánime, pero aun los poetas y críticos españoles que se enfrentaban con su obra se expresaban con cierta cautela, dada su glorificación por los poetas jóvenes que firmemente destacaban. Así, aun pensando algunos en el fondo como «Clarín», como Valera, tienen que ceder para que no se los considere anticuados, rancios y sin sensibilidad. Es ésta una actitud inversa a la que se tomó cuando llegó injustamente el desprestigio total de Campoamor: aun a los que les gustaba, a la hora de manifestarse declaraban o —los más honestos— velaban su poca estima literaria por el ingenioso autor de las *Doloras*. A Campoamor, como era de justicia, le llegó el momento de su rehabilitación, iniciada por Dámaso Alonso (35).

El poeta y traductor valenciano don Teodoro Llorente (1836-1911), en su voluminosa antología ilustrada de *Poetas franceses ilustres del siglo XIX*, «traducción en verso castellano» (Barcelona, 1906), incluye 48 poetas, que van desde Alfonso de Lamartine a Edmundo Rostand. De Paul Verlaine ofrece ocho poesías: «Carta» («Lettre»), «Mi sueño familiar» («Mon rêve familier»), «Cansancio» («Lassitude»), suprimiendo la cita del famoso verso de Góngora «El triunfo» («J'allais par des chemins perfides...»), «Green», «Spleen», «Paseo sentimental» («Promenade Sentimental»), «Lloviendo» («Il pleure dans mon coeur...»), sin la conocida cita de Arturo Rimbaud. Teodoro Llorente, elogiado por Menéndez Pelayo como excelente traductor, no se extrema en dar con exactitud los poemas verlenianos. Añade algo, en ocasiones, que

---

Los poetas malditos. Trad. en prosa y verso por M. Bacarisse. Prólogo del traductor. 1921. Vol. II.

Luisa Leclercq. Memorias de un viudo. Trad. E. Puche. 1921. Vol. III.

Fiestas galantes. Romanzas sin palabras. Trad. en verso por Luis F. Ardavín. 1921. Vol. IV.

Canciones para ella. Trad. en verso de Emilio Carrere. 1922. Vol. V.

Confesiones. Trad. en prosa y verso de E. Puche. 1921. Vol. VI.

Cordura. Trad. en verso de E. Díez-Canedo. 1922. Vol. VII.

Amor. Trad. en verso de J. Ortiz de Pinedo. 1923. Vol. VIII.

Carlos Baudelaire. Viaje a Holanda. Paseos y recuerdos. Prosas traducidas por E. Puche. 1923. Vol. IX.

La buena canción. Trad. en verso por E. Díez-Canedo. 1924. Vol. X.

Antaño y ayer. Trad. en verso de M. Bacarisse. 1924. Vol. XI.

Mis hospitales y *Mis prisiones*. Prosas traducidas por Guillermo de Torre. *Hombres de mi tiempo*. Prosa y verso traducidos por H. Pérez de la Osa. 1926. Vol. XII.

Ignoramos las razones por las que estas llamadas *Obras completas* de Verlaine no lo fueron en realidad, pues quedaron varios libros de él sin publicar en castellano.

A partir de 1929, el profesor y poeta Luis Guarner comienza a traducir y estudiar la poesía de Paul Verlaine. Son varios los volúmenes que ha publicado. (Véanse pp. 52-53 de su estudio preliminar de Paul Verlaine *Antología poética*, ya citada. Barcelona, 1969.)

(35) «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», trabajo recogido en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, 1952.

no está en el original, buscando las palabras que le hacían falta para el cómputo de las sílabas métricas. Pero quizá lo de más interés es saber su estimación de la poesía de Verlaine, porque revela la posición de los que, como él, no entendían nada o muy poco sobre el simbolismo y no se atrevían a una censura abierta y plena. Dice don Teodoro Llorente en las notas que acompañan a las poesías del autor de *Fiestas galantes:*

> Nació en Metz. Apasionado por la poesía, se afilió en París al naciente grupo de parnasianos, y a la vez que Coppée se presentaba al público con *Le Reliquiaire,* hizo él su aparición con los *Poèmes saturniens* (1866), que obedecía a los cánones de aquella escuela literaria; pero pronto se desvió de ella, buscando mayor originalidad, y con la pretensión de crear un nuevo arte poético, atropelló la métrica conocida, y su pensamiento se oscureció y confundió, hasta hacerse algunas veces ininteligible. Algo de esto se ve en las *Fêtes galantes* (1869) y *La Bonne Chanson* (1876). Pasó luego diez años sin publicar versos, llevando una vida desarreglada y sufriendo enfermedades que quebrantaron mucho su salud. Después de un retiro en la cartuja de Montreuil-sur-Mer, su imaginación, siempre exaltada, le llevó a extremos de devoción, expresados con mucho fervor en las poesías de su libro *Sagesse* (1881), al que siguieron, desprovistos ya de carácter, *Jadis et naguère* (1885), *Romances sans paroles* (1887), *Amour* (1889) y *Parallelement* (1890). Algunos poetas decadentes o modernistas lo han tomado por maestro, juzgándole como el artista que mejor sabe extraer la quintaesencia de una literatura nueva y última. A esto dice el crítico Lemaître que Verlaine, como poeta, «es un bárbaro, un salvaje, un enfermo, pero que tiene una música en el alma, y a veces oye voces que nadie antes que él había escuchado». De sus poesías traducidas en este libro hemos de decir lo mismo que de las de Baudelaire: son de las que menos quebrantan las leyes estéticas, que el autor quiso desconocer.

Ya en la citada antología de poetas franceses que publican Díez-Canedo y F. Fortún (1913) de precursores, parnasianos, maestros del simbolismo y poetas nuevos, la estimación de Verlaine será fiel reflejo del sentir de los poetas de entonces: «Ningún poeta ha puesto en su obra como usted su alma desnuda y palpitante. Los raptos místicos alternan «paralelamente» con la más atrevida sensualidad en sus canciones maravillosas, «eco del más profundo gemido del alma humana moderna», según frase de Charles Morice» (36).

Rafael Ferreres
J. J. Dómine, 12
Valencia - Grao

(36) En la nota que precede a los dieciocho poemas traducidos por E. Ortiz de la Torre, E. Carrere, Juan Ramón Jiménez, Guillermo Valencia, E. Díez-Canedo, E. González Martínez, E. Marquina y L. de Zulueta.

DON FELIPE

El viento cabecea como una borrica de hierro abandonada en la soledad herrumbrosa de las dunas. Todo él hecho láminas, cuchillas, puntas, flechas, pinchos, chirlos largos, socarrón, brutal, remangando labios en breves escalofríos. Torciendo la plantación rala de tamarindos rojos, aplastándolos con amplios y pesados golpes hasta dejarlos en breve espasmo echarse hacia atrás, librarse del agua apremiante, enmarañarse en más altas esferas de aire agobiante.

Abajo, la playa, cogida en su inmovilidad gris de esponja plasmada, erguida en un sobresalto de ola arenosa contra la duna, arañada, lamida, devorada, ominosamente amada del agua verde, espumosa, en el reflejo desdentado de las olas estrelladas.

Un leño negro cavando su huella con pesada terquedad, empeñándose en mantenerla con sus muñones quebrados y hundiéndose, hundiéndose en lo que ya se percibe como una larga eternidad.

La noche aferrada a la montaña se viene ya a pasos pesados, inundando las cañadas.

Aquí este resto de luz azafranada recortando en largas chapas brillantes los prados inundados y allá en aquel plano de hierbas arenosas lo angosto de las casas.

En el centro, la Morada, reconocida a su oscura fuerza y que hunde con firmeza sus sombras en la aventura de esta noche nueva.

Allá lejos, muy lejos, llevando en vilo sus rugosas tinieblas, la montaña cercando, precipitando, en la cabalgata de sus antorchas de plata, los olivos grises y blancos, los cipreses tirados ahí como llama de verano, los robles que chorrean su corcho rojo, los eucaliptos cerrados en sordos rumores y ahora esos objetos abundantes y seguros, pegados a las grietas de las rocas y dueños, a pesar de todo, de la incertidumbre de unos cielos derivantes.

Este gusto a jaras y a sal mezclado en la boca. Cogida la garganta en un remolino de agua espejeante, los brazos batiendo al ritmo de las ranas remotas los pies enarenados.

Al apoyo de unas casuchas achaparradas, encogidas para el sol y apretadas ahora en el viento de lluvia, se yergue la alta muralla de calamocha, abundantemente agrietada, cruzada de hierros, chapada de cemento joven, ya abotagado, acuchillada en la ráfaga, desapareciendo, oscureciendo, iluminándose de nuevo con pálidos fulgores movedizos.

El portón: ese nicho de madera roja en el que chirría un pestillo de hierro mohoso.

Antes de forzar, de pesar sobre los goznes, esa mirada al cielo embadurnado y como una seña, el vuelo hosco de una gaviota jadeante.

*

Una sala oscura. En el rincón de la derecha el montón de paraguas y bastones, tirados en barullo y que sólo a pleno sol se distinguen bajo ese peso de sombra botado en rotonda. Una caña de pescar tallada en un bambú tierno se cimbrea blandamente en el abandono a que la llevó un capricho pasajero. Un paraguas reventado y abierto dormita en la irritante suavidad de las telarañas.

«¡Elia, Elia!»

De inmediato, la voz se hunde en dos fuertes sílabas compuestas: E-lia, huye, se desliza, se infiltra y se penetra sin duda de este peso de sombra. ¡En qué chapoteo recae!

Recia y rota la lluvia se quiebra contra el viento deshecho de los postigos.

«¡Elia, Elia!»

Los pasos siguen una vía insegura en una supuesta dirección.

La cabeza crujiendo todavía de un viento agrio, llena de un agua salobre, babeante, dejando verdes arabescos en la memoria.

«¡Elia!»

Se acercan las formas, bloques de noche sedosa y uno sigue andando con las manos tendidas en estrave, bajo el peso de esos olores reconocidos. Pero ¿qué olores, desde cuándo conocidos? Un camino, sendero gris...

«¡Elia!»

La voz por delante, en lo nocturno de esas salas reconocidas, batiendo, sacudiendo, ajetreando su llamada. Cada vez más remota y extraviada.

Decidirse a caminar. Con Elia en la cabeza, sordamente. Repetir tu nombre, rechazarlo, aplazarse a sí mismo durante unos instantes, encontrarse en tu voz próxima, que todavía no ha regresado... o ausente, o quizás errante allá abajo en la playa y que vuelve hacia mí. Aun no quiero creerlo, no hay más que silencio, carrera al contratiempo.

¡Qué ferocidad la de esos jambajes en que uno tropieza! Pensativo, rechazado a un universo de paraguas y bastones. ¡Qué absurdo!

Por una ventana la luz bate pesadamente contra un arcón cubierto de impermeables de hule.

«¡Elia!»

Ya no es un grito sino un canto y el canto cruza demasiado alto sobre un cañizo de nubes insensibles, cogido, velado, desnudo y rechazado al fin contra el suelo, aquí, allá, detrás de la puerta de almagre, hundido en su obstinación de surco.

Y la sala siguiente, y la otra, y la otra, todas ellas atrapadas en la insidiosa humedad de este atardecer, chapoteantes de atónito silencio, cerradas a toda mirada, atentas sólo a ese fluir húmedo, allá arriba, muy arriba, ya no se sabe en qué tejas de qué tejados...

La escalera. No, por ahora no es la escalera. Ir por la derecha. Descubrir ese banquillo. Esa silla. Ese sillón de damasco rojo. Largo y ciego ascenso a orillas de un río derivante.

«¡Elia!»

La voz afirmada. Repercutiendo en lo duro de las paredes. Y volviendo a su punto inicial. Ahora inútil. Humo impropio. Seguir en medio del silencio...

Allá, es decir antes, es decir en otra parte, es decir detrás de aquella puerta, por fuera de Elia misma, había aquel incierto batir de alas, aquello, allá arriba, muy arriba, derivando, cavando su huella, sumergiéndose en el tumulto esponjoso de unas nubes grises que se dedicaban a medir fabulosos círculos o cuadros o rombos, ante los cuales no teníamos —yo no tenía— ninguna posibilidad de recurso. Pájaros tal vez arrojados a la cuerda de los vientos, trazando su huella indeleble, vuelo, curva, caída, sobre el registro pálido de los temporales.

Yendo en busca de qué imagen, si no es la tuya, Elia, hasta allá adonde tú no quisiste venir, compañera, portadora de ese ínfimo peso de amor que a pesar mío, cuán a pesar mío, yo creí sentir.

Yendo a la deriva en la deriva de este tiempo de agua. En busca de no sé qué arenas, qué sabores, qué luz, qué ala batiente de pájaro.

Las puertas golpeando en el vacío de las casas. Animadas no de presencias, sino de una sola presencia dura, inquietante, arqueada contra la gesta de mi cuerpo entero.

Volvía hacia ti. Volvía a subir hacia ti por esa larga, continua línea de las dunas, hasta el pantano en donde, polvoreado de arena, oía cómo iba amortiguándose el último canto de las ranas azoradas.

De regreso aquí, para llamarte, para decirte, para lanzarte al rostro tu gatito predilecto y mi amor.

«¡Elia!»

La lluvia rompe más ruidosamente sobre los cristales temblorosos.

Ya es tiempo de romper con esta lluvia. De volver a subir. De resurgir, de seguir. El peso de los muebles tirados en la oscuridad hasta rasgarla. Seguir...

Aquí, la cómoda, tumba de cuya hermosura cantaba usted las alabanzas, y allá el arcón que usted decía traído de las Indias y esa cruz: astilla plasmada en el muro prolongando el fluir insinuante de sus sombras, al ritmo de la blanda insinuación de las horas. Al tacto: las frías corolas de las palmatorias de cinc negro embadurnadas de una cera amarilla, vacilante, que brincaba bajo la llama que espabilaba usted con breve ademán en el siempre insólito crujir de las cerillas frotadas a ese apoyo que ahora me parece ser el de la noche.

Ya es tiempo de romper. Las quimeras acuclilladas debajo de las tejas, arrojando esa agua de salmuera forjada en las más remotas corrientes marinas y devuelta aquí, en estas significaciones blancuzcas, azulosas casi. El corazón tiene que seguir, pegado a esos adornos negros y ensortijados en el tejado por los destellos más deslumbrantes, reventando el sonido de esos corredores que separan las oscuras salas en donde se desploman con el oblicuo polvo los insidiosos perfumes de aquellos tiempos de entonces de que a veces te gustaba conversar conmigo.

¡Peldaño! Titubeando, tropezando, virando por las oscuras formas huecas de un vacío sin tregua colmado con una arena negra y suave, negra y suave, supongo yo.

«¡Elia!»

Extraño significado de los estruendos del mar corriendo al apoyo de mi andar desgarrando con largos fulgores, con fulgores de órgano tu imagen, harinosa imagen hollada, a pesar mío, por esa lluvia tenaz, ahora violenta, esparcida en la horca mohosa de los vientos.

¡Ya no basta!

¡Ya no basta!

«¡Elia!»

Las voces vuelan por encima de las nieblas y se juntan en el nudo de las tempestades cavando la oscura entrada corolaria de las cavernas esperpénticas adonde íbamos, se acuerda usted, a bañar nuestras añoranzas o nuestros anhelos, esas imágenes un poco mustias, sueltas, afiladas todas ellas sobre sí mismas y apresadas en aquella opresión que hacía que les tuviésemos tanto cariño. Y que desde luego no son estas imágenes de ahora. No. Aquel tiempo estaba ya aparte, siempre proyectado o rechazado, la presencia se bastaba en la continuidad de nuestros cuerpos imbricándose a la roca, adhiriendo a su significación de huída, de repliegue, testigo de nuestras manos agarradas a las madréporas untuosas de las paredes, de nuestros pies desnudos sobre el zócalo acerado del suelo. Inclinados, encorvados, arrodillados, arrastrándonos a la sombra aterciopelada de aquellas bóvedas clarividentes, en busca..., en busca... ¿en busca de qué, Elia?

«¡Elia!»

¡De un corazón, acaso! ¡Imagen trivial! Tirada como confetis en las ferias del Sur, tirada como mazapanes en las fiestas del Norte, pulida en forma de espejo en las tiendas de abalorios de Italia o sencillamente encontrada en la playa en gruesos guijarros. Apariencias de corazón parecidas a un corazón... en el fondo, muy en el fondo de aquellas cavernas. Pero ¿es que podremos algún día llegar al fondo? Perdidos en aquellos dédalos de oscuras rocas incrustadas de mica, el rostro enjugado con algas de gruesos granos secos y de otros más pequeños, húmedos, tiernos, suaves, íbamos, el corazón —sí, otra vez el corazón— latiendo por encima de nosotros, después de abandonarnos y dejarnos atrás, deslizándose, volando, acompañándonos ya en aquellos contornos que también fueran, quizás, nosotros mismos, u otra cosa, otra cosa y poco importa... Entonces iba yo delante y luego nos hallábamos sentados en aquella sala que una larga brecha en el cimborrio iluminaba de un fulgor zigzagueante con un pequeño mar de agua batiente a nuestros pies y que empujaba una leve espuma con que orlaba su verde de un destello de esmeralda en aquella estrecha playa de arena gris en que le gustaba a usted hundir los dedos y de donde brotaba aquel manantial de piedras con un choque deslumbrante que yo admiraba. En las paredes, extrañas colgaduras de algas de un carmesí desvaído imbricando sus nervaduras con el ocre de las rocas quebradizas, enlazadas a los contornos verdiazules de los helechos marinos que exaltaba el rojo autóctono de las anémonas de mar, jugosas y relucientes.

¿Recuerda cómo permanecíamos así, el uno al lado del otro, escuchando la sencillez de nuestros corazones, corazones de mazapán, corazones de espejo, corazones de piedra, todo ello triturado por un volcán marino?

«¡Elia!»

El velador, un angelito negro que sostiene una bandeja, anacarado con su taparrabos color de rosa, reconocido en aquel rincón, y allá aquella puerta abierta y que bate sobre lo desconocido de aquellos jardines a esta hora deshechos y por los cuales, a pesar de todo, quizás vuelva usted con el rostro sedoso de lluvia y babeante y el cabello palpitando en la furia de la ancha frente combada.

Pero no. Yo no cesaré de llamarla, de decirle, a pesar mío; algo así cómo a pesar mío... en esta ola de viento inseguro, un amor que no es amor... no, no un amor sino palabras arrojadas, arrojadas... lo mismo que yo me lanzo a estas tinieblas, tropezando contra estos muebles de los que a usted le gustaba hablarme, decirme, cantarme, delirarme, en aquellos atardeceres de llamas claras, allá arriba en la sala de las arcas... y volver a hablar, a hablar, de aquel armario de Bretaña que su bisabuelo había traído de Ouessant una noche de tormenta, aquel armario amarrado en la cubierta del barco del correo, rezumante de nieblas marinas, chorreante de agua, anacarado de sal y que vino a parar a este lugar, a pesar de todas las polvaredas, todos los inconvenientes de los caminos, precintado de sol y rutilante de lluvia... y esas memorias, de nuevo, que usted me puede contar del armario, esos recuerdos de quimeras que crujen bajo el peso de los pescadores terranovanos en encajes... ¿y qué sé yo?

¡Las Japonerías, a mano izquierda!

¡De nada sirve llamar!

Elia.

Tu nombre me anuda la garganta.

Estarás en el monte, o más abajo, en la playa, corriendo en contra del viento, embriagando la espuma de mar babosa con la espuma babosa de tus labios... esa coyuntura... ese espasmo...

No te llamaré, Elia... Proseguiré mi camino por lo amplio de ese corredor cuajado de muebles de los que tú me dijiste, una vez y otra, la resonancia. Corriendo al compás de mi presencia, de mi propia presencia, es decir, ahora, en lo negro, lo absolutamente negro, lo contundente y negro en donde suenan las simples resurgencias de tus palabras, pero ya sin importancia... Elia... sin importancia...

¡Esta sala, ahora!

*

A la derecha, los loros disecados... domina el color malva, aunque, entre esos ojos de vidrio, me dedique yo a los azules deslumbrantes y a los rojos más escasos pero más tenaces. Ese gentío, azotando los aires con un grito único, desplegando la selva, la triste antagonía de las lluvias, esos mundos al revés que recaen, imagen tras imagen, como ocurre con esas calcomanías que se pegan durante los domingos de sol en hojas de papel blanco y lustrado.

Ah, se me olvidaba, enfrente, en la pared de enfrente; enganchado de frente, el arcabuz que usted me decía que era de... de no sé qué antepasado... pero que, fiel y seguro, derribó en medio de la selva, entre otros indígenas, esa muchedumbre de loros...

Como gritos, la lluvia se despliega por los tejados, remangando las tejas con muy malas artes... ya no es hora... sí que es hora... Volver a subir. Abrir esa senda. A la contra, a la contra, a la contra.

¿A la contra de qué?

Elia, ¿se acuerda usted del rostro redondo de aquella virgen recogida en el hueco de aquel camino? Aquel cuerpo tendido, trabajosamente levantado, colocado de nuevo sobre los pies, el zócalo, las bisagras... y de pronto aquella mirada... los ojos rasgados, cerrados o abiertos conforme apoyábamos la mirada en el granó de piedra y nosotros, ¡retrocediendo! Aquel ínfimo estremecimiento, en la comisura de los labios, aquel ademán imperceptible que hacía que por detrás se inclinasen más los brezos, y los juncos golpeasen más.

El doble óvalo de los ojos.

Como un claro de bosque de miradas repentinas. Cogidas y agarradas y multiplicadas y viradas y desgarradas y lanzadas, estrelladas en su totalidad de pólenes:

Como tienda de miradas falsas, despanzurradas, desparramadas (y cuántas de esas tiendas habremos conocido nosotros en estos callejones de pasmos insinuantes y tristes de esas pequeñas poblaciones cubiertas de cristal, en el Vaucluse), desparramadas, despanzurradas, hasta el centro del mundo, hacia donde nosotros no podíamos seguir, hacia donde no seguíamos sino despavoridos, desconsolados, recaídos en lo tétrico, en el sollozo, en la llamada, en el fluir inconmensurable de aquella llamada que hería como un faro con sus delgados haces luminosos el grosero campo de la matanza.

Y, más allá de aquellos ojos multiplicados, no obstante aquellos ojos, no obstante aquellos dos puños que sabíamos cerrados sobre el buril en el propio instante de la eclosión de los párpados... y seguíamos, salvajes, por entre nuestro lote de brezos de aquel día, contando aquellas historias...

Pero, qué historias...

¡Elia!

¡No puedo llamarte más alto!

¿Acaso he llamado?

La lluvia rebota en la sacudida oscura de los tejados.

Ahora, callamos.

Sentado en el taburete de raso gris. A mano derecha, la escalera de piedra tierna, a mano izquierda, la escalera de madera, igual que esas escalerillas que enlazan las cubiertas

voy bogando junto a una ribera insaciable... insaciable... insaciable...

Por lo visto hay aquí ventanas... ojivales... ojivales...

Sin ceras de subir. De ir... curioso emblema el de aquel trapo que para un grupo de chiquillos significa la toma del castillo de honor, aquella piojera de latas de basura destripadas, sede de la vanagloria a donde íbamos nosotros con un palo en la mano, un cucurucho de

mantecado en la otra, a caminar en el regazo del viento. Por debajo, inmediatamente debajo, estaba el mar, arena y mar, espuma y arena en dondes nos entreteníamos doblando huellas que la ola borraba, borraba por siempre...

Bajo mi mano, no hay sino el grano de la piedra y colgaduras. Colgaduras de piedra. La lluvia, por encima, repercutiendo la dura terracota combada, montuosa, abollada.

Y, de repente, Elia, el bosque iniciando su contorno de sombras, prolongándolo, alargándolo, desarrollándolo al ritmo ínfimo, rastrero, incluso, de estos pasos:

La mano surcando, moviendo, sopesando, enjaezando por breve plazo el peso de unos rostros que yo conocí grises, color de rosa o violeta: obispos, clérigos, caballeros, notables, vil pueblo y, allá abajo, hormigas, centollos, cabras, terneras, babosas, tortugas, caballos, ballenas, jirafas, llamas, lombrices, cocodrilos y demás, forcejeando con vientre y hocico, con uñas y lengua, en lo tenso, en lo tenso aquel de su orgullo, acorralados, acampados alrededor de un castillo cuyo interior se adivinaba poblado de un mundo gris de frailes y caballeros sedientos, agotado desde hacía una luna el último aljibe debajo del olivo.

¡Elia!

Sordamente, sigo repitiendo tu nombre, soplándolo, proyectándolo en aquel relieve delante del cual, ayer mismo, te vi pasar, ligera, insinuante, en aquel resquicio de hebra solar.

Y ahora ¿qué?

Allá arriba; en esa habitación que es tu habitación y que yo no conozco (te acuerdas de aquel silencio establecido entre nosotros, a la entrada de aquellos corredores, cuando, con un gesto amplio y vago señalaste: «aquí empiezan las habitaciones» y aquella sonrisa que me rechazaba, me alejaba, me arrojaba a esos jardines de abajo, donde, en un revoltijo lunar, mis pensamientos amorosos, estrellados, tirados en tropel en las antiguas quebradas, mutilados, crecían, al claro de noche, sus inutilidades sublimes).

Esa habitación que yo imagino rumorosa de palabras, apretada de libros separados a trechos por un grabado (como aquellos que me enseñó usted una vez, ¿se acuerda, Elia? Aquellos extraños grabados de caballeros que rastrean los páramos). Un velador ovalado, cubierto con un tapete azul que domina una rama de brezo color de rosa, brillante y como barnizada de un eterno rocío... y, en unas hojas de papel desparramadas, varias semillas ya secas que ruedan bajo el dedo. La silla de mimbre dócilmente colocada al apoyo de la ventana abierta que da al mar, de la ventana con cristales cercados de plomo, abierta sobre aquel infinito, allá, allá, allá: el mar y la huida de su mirada. La cama siempre deshecha, abultada de un edredón de pluma forrado de tela roja en el que hunde usted la cabeza, en ese murmurar de usted misma con usted misma, dueña y señora de un lugar en el que sólo late esa lenta contracción de sus propios labios en palabras que están por venir... por venir...

¡Remontar! ¡Remontar el río!

¿Será un río? ¿Un arroyo? ¿Un esqueleto de río? ¿Una apreciación de río? ¿Una perspectiva de río? ¿Una corriente? ¿Un torrente?

¿Un hilo de agua derivando por debajo de las piedras del manantial? ¿Tallado en el papel de la memoria? ¿Forjado en la mensurable madera ocre de las playas?

¿Qué?

¿Qué? ¿Qué? Y ¿qué?

La lluvia vuelve a crujir en los jambajes de las puertas... más allá, ¿más allá de qué?

¡Elia!

¡No puedo hablar! ¡No puedo pronunciar tu nombre!

Tu nombre viene a dar, solo, contra la dolencia del tiempo. ¿Quién eres, Elia?

¿Y por qué nombrarte? Sumarme a ti, que estás en este momento allá..., tropezando con la playa, o derivando por las páginas de esos libros antiguos... en tu habitación, en la biblioteca, en el salón; o vagando por los corredores y tal vez, un poco más tarde, en esa oscuridad, bajo la lluvia, me encuentre con... en busca del hilo perdido... perdido y retumbante del peso rectilíneo de su propia suficiencia, en este pavimento de losas... de losas, de las que nunca he hablado, y que comunica con aquel más allá de ti misma... o de tu padre... en busca del pesado cencerro de los encantos... de tu padre, esa curva cruel, tirada al otro lado del río... ¡De nuestro río, Elia!

A este lado del río; Elia, usted no comprenderá... perdida en la desnudez de esos pasillos, ¡tú no llegarás! Yo creo... creo en un calor, Elia, que nos lleve, tú y yo, tu equipaje, ese ligero peso de sombra de tu equipaje medido al simple estremecimiento de tus manos... marcharnos, tú, yo, toda esa sombra en el más allá de otras riberas... tragando nuestro exceso de imágenes rasgadas... yo creo... yo creo...

¡Coño!

¿Por qué estará esa mesa apuntando contra el silencio del corredor en el que nos enroscamos cada tarde? Y en la que cada tarde tropezamos,

Elia, no pasaremos nunca.

También sé que te ríes de esto como te ríes de todo lo demás.

El otro día me dijiste, ¿no es cierto?:

«Como usted en sus glacis el estandarte despedazado.»

Por desgracia, Elia, ya no hay metralla... y yo, magullado contra esa mesa de cacería tan desafortunadamente colocada, decaído, desesperado, reventando la negrura de esa lluvia abatida sobre la mole de los leños de deshecho y que golpea con hipo unas llamadas imposibles. ¿Para qué salvamentos?

Seguir caminando, seguir hundiéndose, refugiándose en lo oscuro de esas piedras: barrigas, gaznates, estómagos, máquinas de tragar con la monomanía de las sombras difusas, confusas, colocadas a trechos precisos, escollos en que encallar, aristas en que empalarse, playas en que arrojarse. Navegación lenta. Subo hacia ti, Elia, hacia no sé qué lugar en donde tienes que estar agazapada observando mis vanos esfuerzos por, no por burlarte ni distraerte, sino así... sencillamente... como: por ejemplo, ¿te acuerdas?;

aquel día usted llevaba un vestido de percal azul. Se había levantado muy de mañana y yo había ido a su encuentro en el jardín,

detrás del rosal carmesí. Usted me cogió la mano con gesto cariñoso y me clavó, de repente, los dientes en las carnes... yo inicié un gesto de rebeldía, pero la dejé hacer: entre mis brazos traté de cogerla, pero usted huyó, silenciosa, recobrada inmediatamente por la nervadura de sus propias luces.

Más tarde, quise preguntarle o le pregunté el porqué... y usted tuvo aquel leve, imperceptible, móvil encogimiento de hombros y se alejó de nuevo.

Esta es la gran sala llamada «la de las armas». Tiene las bóvedas más almagradas y de su nombre sólo guarda una antigua memoria. A continuación, la sala de los tapices, la de las pinturas, el salón del rey, luego, el salón de las damas, el de los dados y la sala de las velas. Todas igualmente desnudas, depositarias de un silencio opaco que sólo, en estos instantes, cimbrean los cortos arcos de la lluvia desaliñada.

Escaleras, patios cerrados y abiertos, pozos tirados al azar de los corredores, tamarindos enanos creciendo en la confusión de las piedras, caminos, veredas, entrecruzando sus significaciones vacías en donde sólo tú, Elia, puedes aparecer, fuerte vibración del viento, agua, cielo, sol, estallido de vida, desmelenando, al remolino de tu andar, esas formas muy raídas e invisibles.

Después, esas breñas de hierro, torcidas, cruzadas, edificando con su herrumbre esos arcos descabellados en donde, a trechos, florecen unos puños de cobre rezumante de rojo; toda esa chatarra enmarañada en setos y selvas, en que sólo al sesgo prosigue uno por un camino salpicado de astillas aceradas, amarillas, mortíferas...

Un día, Elia, dijiste la palabra «mundo» y con brusquedad te inclinaste sobre la tarea emprendida: un herbario antiguo que te habías empeñado en reorganizar. Entonces también yo traté de hablar. Me miraste y, no sé por qué, dije yo en voz baja: «El corazón de las pervincas.» Pensé que era una tontería. No sé.

El descolorido postigo afloja su abrazo bajo el viento, bate con el más insistente vigor contra el muro de piedra cruda que suena y retumba, hace como que se dobla y, en su sinuoso hueco de fibras, toca los fuertes acordes de los Tiempos Apocalípticos en la plenitud de un canto en tono menor.

Abajo, los tejados del pueblo cada vez más apretados, barnizados como del interior por una fuliginosa luz verde... Más allá, el mar, abultando el blanco lechoso de sus negras tetas, reventando, desgreñando, salmodiando el arco despedazado de la costa rocosa y, muy lejana, casi imaginaria, palpitando sus brumas, la montaña.

Desperezarse, Señor, y seguir andando...

La larga sucesión de pasillos, torcidos en ángulo recto, tropezando con escaleras empinadas, siguiendo hasta el piso de arriba para dar en vetustas salas pesadamente artesonadas, estrechándose de nuevo, prolongándose por un laberinto de salas ovaladas, redondas, cuadradas, rectangulares, hexagonales y, constantemente, ese movimiento del agua, esponjoso, cavando, mojando con la más insistente presencia.

Por el bosque reseco del invernadero, uno se guía mediante los olores dulzones que se desprenden aún, mezclando, a falta de hojas

y de frutos, la baba ligeramente untuosa de los hongos en lo oscuro de los troncos. Fieles depositarios, a través de los locos espejos de su propia muerte, de un pasado olfativo todavía vivo.

Sigo subiendo, subiendo despacio hacia ti, Elia.

Si dejo por ahora de molestarte con mis gritos es porque nos vamos acercando a los aposentos de tu padre. Aunque, a este respecto, yo no esté todavía sino en el campo de las suposiciones, no habiendo podido nunca (fuera el tiempo que fuera), determinar el lugar más o menos preciso de sus habitaciones.

Por ahí se rompe un cristal.

¿Arriba?

¿Abajo?

Una higuera atrofiada se ríe socarronamente en aquel rincón de la tronera, la cuba de madera amarilla hecha pedazos a sus pies, la tierra esparcida, las raíces apuntando, blancas, dejando brotar unas monstruosas raicillas calvas al asalto de unos cuantos ladrillos tomados ya por varias partes, levantados, volcados...

¡y yo me desplomo detrás de esa risa!

*

¡Conque estaba usted ahí!

Estrecha figura, más tiesa aún en el severo traje de caza oscuro. El ojo agudo y guasón, la nariz ancha y jadeante, la frente alta, lisa, recta, cercada de un escaso plumón blanco. Las manos finas, ligeras, descansando apenas, revoloteando silenciosas como alas de murciélago.

Don Felipe, sentado debajo del retrato de su padre el marqués, de joven, en esa alta silla de madera negra con incrustaciones de nácar.

Cerca de usted, a la derecha, sobre la mesa cubierta de un tapete carmesí, esos libros antiguos, abiertos sobre unos grabados de veleros surcando unos mares hechos de pequeños trozos de fuego en los que acaso resalta la cabeza de Leviatán o un par de sirenas.

Estamos ahora uno al lado del otro, Don Felipe, en este gabinete tapizado de amarillo, mirando esos rostros de agua que gesticulan y se empañan en los cristales.

¿Elia no ha vuelto todavía? Pero no me atrevo a preguntar. Además, ¿quién se atrevería a preguntarle algo, Don Felipe? A usted que un día proclamó ser el perdedor de esas horas que no hace sino compulsar con hábil y prudente dedo por entre las naves esbeltas de esos libracos.

A cada lado de la puerta, el areópago de los loros blancos ahora apolillados y desplumados sobre su relleno de paja, se encrespa de azul crudo, como eléctrico, debido sin duda a las sombras apenas luminosas de este atardecer.

Y es usted el que dice:

«Elia estará en su habitación.

La vi allá abajo apresurándose en dar de comer a los galgos.»

Y alargando luego la mano hacia un grueso infolio encuadernado de piel trigueña abierto con brusco ademán en la página 597, lo recuerdo, y aquella nave encallada a la altura de una isla en que se veían unos cocoteros que plasmaban su pesada sombra sobre una playa cuajada de tortugas, y decir, dándose media vuelta:

«¡"La Bella Miente", navío tempestuoso!

Se lo digo yo, Franz, encallado aquí por culpa de un hermosísimo tiempo, a sotavento de la isla de Cairn y en espera, no de la brisa sino de cierto huracán azulenco que proseguía por aquel entonces su ruta al Oeste, allá por las 150 ó 160 millas al Norte Nordeste.»

Sin alcanzar siquiera a ver los largos pendones colgando sobre la flojera de las velas mayores largadas sobre las vergas, por encima de un hacinamiento de marineros acuclillados a la sombra tornadiza de los mástiles, cuando ya la mano corre la tapa y el libro se cierra tan bruscamente como se abrió.

«¿No le he enseñado nunca la Gran Toscana?»

En la cabeza brotan bruscas imágenes envueltas en un viento de polvo, de sol, de arena, cortando en la masa profunda de grises perfumes de jaras históricas, agrietando, cuadriculando la inmóvil polvareda de aire con mil venillas insistentes, quebradizas, duras como canutos de savia cristalizada, delirando el peso de sus embrujos dulces.

Ahora vamos andando juntos. Don Felipe hablando, a la vez que empuja puertas sucesivas que nos llevan hasta este gabinete en donde, por entre la disecación de las águilas gigantes, se alza el esqueleto amarillento de la ballena, en medio de las colecciones de Petreles, Sulas Basanas y Ruiseñores de mar, entre otros desgreñamientos de plumas que dominan las vitrinas o se superponen en la confusión de una lucha apenas perceptible, y los grandes esqueletos internos o externos capturados al azar de mares y playas.

En un rincón, Don Felipe señala con la punta del bastón la enorme redondez agrietada de la concha de una tortuga gigante.

«¡La Gran Toscana!

Elia no está aquí y ya va haciéndose hora de cenar, ¿quiere usted ir hasta esa ventana y mirar hacia el jardín?»

La lluvia enreda y desenreda con gesto loco los cipreses. Plegados, enderezados, torcidos, imbricados, baldados bajo el peso de las pesadas madejas de agua, alborotando a ras del suelo que arrestran, chupan y mascan con largos trazos flexibles de correa, ahora zizagueante en el más deslumbrante de los verdes.

A la derecha, sobre el seto de rosales rojos, se espolvorea un remolino de agua rugosa empañando formas y colores.

Hacia la izquierda, las veredas arenosas huyen por entre los bojes, desapareciendo entre hipos de agua.

Elia no ha vuelto todavía, Don Felipe.

A no ser que ya... pero, las puertas de la perrera están abiertas los viejos herrajes gastados y golpean. Usted se ha equivocado, Don Felipe... Elia está todavía allí... remontando progresivamente en el viento la hebra de su sueño... empeñándose en esa lucha de tormenta; los altos galgos rubios apretándose a su alrededor, empeñándose por dejar atrás esta casa, este jardín, estas salas hoscas y vacías, y este silencio, don Felipe...

«¡La Gran Toscana!

La capturamos una tarde, a tiempo que el sol se deslizaba en su ocaso salpicando un cielo entero de grandes petreles rojos.

No menos de cinco hombres fueron necesarios para subirla a bordo: Dígame, ¿sabe usted algo de la tortuga gigante?»

¡No, yo no sé nada, ni de la grande, ni de la pequeña tortuga!

Habla apoyándose ligeramente en el bastón. Sólo se mueven los labios. La mirada azul, palidísima, perdida, errante en su fijeza, por encima de esa vibración labial, relatando otra vez cómo aquella tarde trajo la ballenera, además de su cargamento habitual de grandes tortugas, la más enorme, la más hermosa, la más inteligente, la más fiel, la más comprensiva que jamás viera marinero, apellidada poco después La Gran Toscana, en memoria de una duquesa de aquellas tierras que antaño, hace tanto tiempo, Don Felipe amó con un amor ardiente y doloroso; y cómo en sus viajes sucesivos por los océanos, en sus merodeos a orillas de las comarcas más remotas, le fue siguiendo el fiel animal, atendiéndole con un afecto poco común y prodigándole los consejos más sensatos en los momentos más tétricos, momentos en que parecía que todo lo abandonaba... Cómo, aquella noche del mes de febrero sin que nada lo dejase prever, La Gran Toscana se encerró en sí misma, sin volver a aparecer, dejando como único testimonio de su presencia pasada esa concha centenaria por donde corre la mano pasando en honda caricia sobre las ásperas grietas, las desgarraduras, los descabellos del carey, los valles intrincados de mil marisquillos parásitos...

Ahora remonto yo contra la plenitud de esas palabras que esta noche vuelven a latir al apoyo de una inquietud, Don Felipe, que usted trata, durante esos largos minutos que preceden a la cena, de canalizar, de mantener en un camino lúcido y frío que La Gran Toscana ha de seguir protegiendo en secreto, bajo la tapadera de su mundo de escamás golpeado de vientos y de líquenes, de lunas flexibles y de tormentas violeta.

Yo remonto así hasta la ensenada en que esta mañana vi huir a mi paso a toda una familia de cangrejos. Musgo verdoso y ágil hundiéndose pesadamente en la espuma de mar; y una ola que arrollaba, llevándoselo, al último de aquellos inquietos hasta dejar, al retirarse, este guijarro negro, ovalado, primorosamente pulido, absolutamente encerrado en la propia unidad de su negrura y que recogí para usted, Elia...

Don Felipe delante, vamos a lo largo de esta galería, abierta de anchos vanos sin cristales hacia esa parte del golfo a la que vienen a amontonarse y estallar los más densos nubarrones del Este. Vamos así hasta esa piedra estrecha y alta, con tres trazos grabados en estrella, y usted la saluda con el mismo ademán íntimo; luego volvemos a bajar por la gran escalera blanca hasta los corredores donde su voz retumba más profundamente; y, al pasar frente a la serie de los siete espejos de Venecia, usted dice:

«Elia nos está esperando.»

*

¿Por qué no dice usted nada, Elia?

A través del grueso cristal del vaso, el rojo de sus labios resalta más ruidosamente. Así dibuja usted más profundamente sus sombras en el

resplandor algo atenuado de los grandes candelabros de plata en que se consume lo frágil de esas velas de un rosa ligeramente gris.

Usted come despacio, con cuidado, y yo me pierdo en la graciosa complejidad de las curvas que trazan sus dedos al explorar el caparazón de ese grueso centollo rojo.

Don Felipe, muy tieso, apoyado contra el altísimo respaldo de su asiento repujado, se sirve con movimientos amplios de una pesada garrafa y bebe, entornando los ojos.

El viento, aplacado, deja caer una lluvia suave, regular, monótona.

Los galgos dormitan al amor de la lumbre y el gato rubio, aún no apaciguado, nos observa a todos con su mirar verde y punzante.

«¡1748! ¡Marzo de 1748! ¿Se acuerda usted, Franz?», dice don Felipe.

Yo la estoy mirando, Elia. Tengo para usted este regalo de la piedra negra, cogida a esa teoría de cangrejos.

«Estábamos cenando en la mesa carmesí, ¿no es cierto, Franz?»

Lucho por llegar a ti, Elia. Por atravesar la blancura de esos encajes que resaltan en el mantel, por cruzar ese mundo de copas, de fuentes llenas de pescado y de fruta, a través del brote furtivo y cruel de esa plata labrada, a través de esos vasos macizamente tallados, de esos frascos llenos de vinos espesos o ligeros, de esas flores fieramente erguidas, de... ¡Elia!

*

«Con su sangre, el obispo había impregnado la madera. Hondamente, a pesar del esmero que pusieron en limpiarla, todavía se notaba la sinuosidad de los arroyos negros... Franz.»

¡Elia! El collar de algas secas brilla en el blanco anacarado de tu cuello con hondo cariño de ébano.

«Franz, aún quedaba la mitra, algo raída, y con los hilos de plata reventando el tisú de oro, en un rincón, a donde había ido a parar... cubriéndose ahora, poco a poco, de un polvo velludo y blanco, y al lado ¿lo recuerda usted? un ramillete de arrayanes mustios.»

Has vuelto de la playa sin pasar por el jardín, al otro lado has saltado la zanja, cruzando la poterna y errado tal vez por la casa. Al azar. Quizá espiándonos...

«¿Se acuerda usted de lo descansado que estaba aquella noche Santa Croce? Alegre, gracioso, y aquellas palabras chistosamente superpuestas, y la anécdota relatada una vez más:

De cómo su ilustrísima, desde hacía dos años, honraba aquella casa con su presencia, entrando en ella y sentándose a aquella mesa para, en su inefable bondad, recibir y escuchar y contestar a aquellos indios... y de cómo con brutalidad nunca vista, aquel jefe medio loco, y bebido, se precipitó sobre él con el cuchillo en la mano, y de cómo, antes de que pudiera esquivar el menor gesto, cayó el puñal, penetrando por el costado izquierdo a la altura exacta del corazón, y su ilustrísima, extendiendo los brazos se levantó de un salto para bendecir y seguir

bendiciendo y cayó derribado: ¡roble inmenso! Yendo a rodar la mitra hasta aquel rincón oscuro en donde ahora estará para siempre. ¡Para siempre! Santo lugar, lugar de veneración... ¡Ah Franz!»

*

Ha bebido usted bastante esta noche, Elia. Los higos se aplastan entre sus labios manchándolos de una sangre espesa, pútrida... Su boca, impregnada en este momento de ese perfume de higuera y en su cabeza el remolino de los oleajes lentos mezclados con las derivas del alcohol...

«¿Se acuerda usted de la mirada de Santa Croce contándonos el suplicio del Indio?

La plaza convulsionada de gente. El sol. Los trajes de oro y plata. El rojo de las lanas mezclándose con los amarillos de los manojos de hierba seca traídos para la hoguera... y de cómo usted mismo, erguido sobre los estribos, dio la señal del suplicio, una espada clavada despacio en el corazón, y el Indio, con los brazos atados en cruz, la mirada fija y negra la pupila que se iba poniendo blanca, blanda y lechosa»...

Elia, no le daré el guijarro negro; usted lo tiraría al mar esta misma noche. Los cangrejos verdes y rojos se apoderarían de él otra vez y en su memoria sería una nueva historia que desenredar, despacito, fibra por fibra...; no, Elia... me quedaré con él, ante usted y ante mí...

«Y de cómo cambió la mirada de Santa Croce cuando, en su lentitud magnánima, el canónigo se puso en pie y nos alzamos todos bruscamente y brotó el grito: ¡No, Santa Croce; eres tú el que has matado!»

Elia, todavía no le he visto los ojos esta noche.

«¡Eres tú, eres tú!

Y la mano en el pecho..., usted se acuerda, Franz...; aquella furia entonces, viéndose ya clavado en el suelo él también...

Las espadas volvieron a sus vainas y el canónigo prosiguiendo: ¡Santa Croce! En virtud del trato de su ilustrísima con vuestra hermana, le ahorraremos la infamia suprema. Sólo iremos al lago... ¡Confesaos a esta mitra!»

Elia, Elia, la lluvia se divide en la playa.

*

Don Felipe se anega en sus espejos de bolsillo, esparcidos en la gran mesa de cobre.

En la salita octogonal inmediata, Elia arregla con cuidado los grandes herbarios.

«¿No se acuerda usted, Franz?», pregunta Don Felipe al tiempo que desplaza una nueva figura de los espejos.

No, no me acuerdo. ¿Cómo podría yo acordarme? ¡Qué me importan a mí Santa Croce ni el obispo! ¡Tiempos, tiempos para los que no habrá nunca memoria!

«Usted comete un error, Franz, si es que me permite esta observación.

Venga, iremos los tres. Elia querida, ¿quieres venir?; hasta el cristal. Usted verá..., usted comprenderá, Franz; yo creo que eso forma parte de "lo importante".»

¡Ojalá se lo lleve la tormenta, viejo loco! ¡Ojalá el sol más acerado le reviente mañana ese cerebelo, que se le está pudriendo entre las páginas de los incunables!

Pero Elia le sigue y yo sigo a Elia, y nos siguen los galgos, y nos sigue el gato rubio...; triste procesión que nos conduce allá arriba, debajo de los tejados, por esos corredores impregnados de olores sosos y dudosos, en donde se amontona, entre lo heteróclito de un mobiliario pasado de moda, una colección de árboles, sobre todo álamos y sauces, en que anidan ahora unos sedosos murciélagos.

Seguimos andando por unos claros poblados de cajas destripadas, de donde salen en furioso desorden telas de todos los colores, vajillas de porcelana y de plata y hasta suntuosas alhajas de oro y piedras que a mí me parecen preciosas.

*

Sobre un zócalo de granito azul, una mujer en cuclillas está dando a luz en esta fría soledad, las piernas abiertas, la cabeza echada hacia atrás, las manos profundamente aferradas al zócalo, a un niño, cuya cabeza y un brazo, en ademán de nadar, han salido ya del sexo.

Don Felipe se esfuerza unos minutos por librar una puerta de sus cierres. Y luego penetramos en una salita ovalada con un velador Napoleón III, sostenido por un negro abigarrado, que ocupa el centro.

Puesta sobre el tablero hay una arqueta, y en la arqueta, un bloque de cristal. Del tamaño de un coco, burdamente tallado y de una transparencia perfecta.

«Quedémonos de pie», dice Don Felipe.

A mi lado está Elia; la oigo respirar sordamente, y sobre su piel, arrugarse el collar de algas.

«¡Mire usted, Franz!»

Con las dos manos, Don Felipe da vueltas lentamente al cristal.

No es sino un hueco claro, brillante, de una resplandeciente desnudez, opalizándose poco a poco, invadido por una bruma lechosa, espesa, arrollada en olas sucesivas. Luego, a la derecha, un diminuto sol color de malva, que gira sobre sí mismo y serpentea a lo largo de una raya desgarrada, semejante a la cresta umbrosa de una lejana colina.

Luego, unas finas siluetas parecen internarse, hundirse, desaparecer en el centro de esa bruma intensa para brotar de nuevo más numerosas, en larga teoría procesionaria, escalando ahora el flanco de una anchurosa roca azulada, entallada de bastos escalones, de donde surgen en ramos descabellados unas locas flores secas, muy parecidas a esos grandes girasoles desconsolados y quemados del jardín.

Bajo el bloque de cristal se ve moverse blandamente el índice de Don Felipe, descomunalmente aumentado.

Pero de pronto se levanta un espeso viento arenoso, cubriendo con anchas placas crujientes las brumas que en fumarolas siguen elevándose desde los bajos fondos, dispersándolas, golpeándolas por el lado, aplastándolas.

*

Sobre la roca, las procesionarias, ahora inmóviles, se ven de repente cubiertas por la ganga de esas arenas de un rojo de almagre.

Entonces aparece el jinete solitario, con la cara redonda y aplastada bajo el amplio sombrero de anchas alas levantadas. Los ojos, la nariz, la boca, formados de cuatro trazos, alejan voluntariamente toda expresión de ese rostro de barro. Las piernas, violentamente apretadas contra el pesado caballo, que tuerce y echa hacia atrás una melena profundamente cincelada por encima de un hocico carnoso.

Camina en un silencio de juncos y de agua, abriéndose una senda ajada en el canto de las ranas, que rebota, invade el cuarto ahora, zozobra y se esparce en fuertes burbujeos por la ventana abierta.

Elia, yo siento que su mano se apoya junto a la mía. No me atrevo a mirarla ni a Don Felipe, su padre, ni a mi alrededor, en este cuarto, en que se exaspera el coro desganado de esas ranas salvajes, que cantan su canto más cruel al paso de ese jinete estatuilla, erguido en su voluntad de tierra para seguir su camino.

Elia, extrañas palabras toman pesadamente su vuelo en mi cabeza. Una por una, tocadas con ese violento sombrero de noche, retumbando de esos gritos sordos de abajo, que nos señalan, nos delatan, nos condenan.

Después pasa el jinete. Sobre el pantano vuelven a cerrarse los juncos.

Por debajo aparece de nuevo la monstruosa deformación de los dedos de Don Felipe.

Oigo cómo se va usted apartando, Elia, y dirigiéndose hacia la puerta.

Don Felipe vuelve a dejar el cristal.

«Buenas noches, Franz. En aquellos tiempos teníamos sabiduría en la tierra, ¿no es cierto, Franz? Buenas noches.»

*

Los tres rostros de piedra consumen su inmovilidad en el sol ardiente de los días; por debajo del frontón, la puerta de madera claveteada deja huir por el resquicio un tumultuoso raudal de azules quebrados, grotescos lisiados de una batalla matinal, que se arrastran cojeando hacia el refugio cercano y fresco de los verdes, densos y tupidos de los robles.

Aquí, en lo negro de este jardín, de bojes y cipreses, la oigo susurrar levemente sobre el pasado de una noche calcinada, enganchando sus jirones a la monstruosidad de unas piedras que yo no podré desgarrar.

Junto a ese banco, el esplendor demente del pavo real abigarrado despliega sus memorias de prehistoria en la confusión de unos fulgores triturados.

De nuevo la he perdido para todo este día, Elia, desaparecida en el tornasol de estas primeras horas claras, en busca de yo no sé qué derivas, de las que a la noche volverá enardecida y destrozada, llena de un afán suave de vino espeso y de perfumes de fruta machacada.

Con pesada lentitud, el pavo sigue esa línea ideal, los ojos entornados, ladeada la cabeza, un tumulto de luces chorreando por los azules, los verdes, los anaranjados metálicos de su gorguera, en la evocación insistente, conmovedora, de aquel hierro deslumbrante de la primera cuchilla.

El estanque, a la sombra de sus olivos, bajo su red de menudos insectos negros, veloces y apresurados, corre en la madeja quebradiza de los destellos solares, atenuada aquí por un fondo de limo y de musgo.

La incierta sinuosidad del desaguadero, plasmando la dureza de sus chorros plateados en lo sonoro de una piedra blanquísima tallada en rudimentaria pila.

Voy repitiendo palabras singulares o sencillas, entre las cuales progreso prudentemente, atento a todas las señales, a todas las insospechadas fluctuaciones de los sonidos, a los perfumes, a las evocaciones furtivas, en ese incierto deseo de complacerla, Elia, aislada ahora en la soledad de su cuerpo tirado a los ardientes hálitos de qué arenas solitarias. En qué remansos de usted sola conocidos y amados.

El pavo real arrastra su soledad en los linderos de las sombras dentelladas, arqueándose inmóvil en su movilidad eterna.

Por delante de la hilera de cipreses, de cara al Sur, enmarcando el sepulcro, el macizo de altos girasoles rendidos en su afán de luz, sigue de una gesta imperceptible y perfecta el curso angosto del sol grande.

Los largos pétalos, poblados de un cosquilleo de mosquillas, se estiran impacientes para librarse del ancho disco cuajado de pepitas oscuras y detener un viento que los arrastra más allá, mucho más allá, donde sea...

¡Elia! Yo araño tu rostro, ese rostro maculado por todos mis deseos, chorreante de sangre, de lodo, de baba, encogido por la brutalidad negra del espasmo, abierto como un mango, y que va traqueteando, arrastrando, con mi huida a cuestas, libertándome, sembrándome de un nuevo día, fuera, fuera de este jardín lleno de risas de pavo real, de estas tapias alzadas de un solo trazo por encima de una puerta y de aquellas ventanas, allá arriba, miradas vacías e insistentes, a las que no asoma nunca ninguna señal.

Un vacío absoluto. Mecanismo del vacío. Presa del vacío. Esencia del vacío. Sabiduría, amor, coyuntura absoluta del vacío absoluto.

Y yo te llevo, abierta con una palabra, tirada, machacada por esta palabra que en mí mismo, todos estos días, todas estas noches, las más oscuras, voy lanzando como un rayo deslumbrante sin atreverme a decírtela, ¡Elia!

Y sólo tu nombre en mis labios, leve burbuja reventada, rota... por obra de la inconsistencia de estas paredes, quimeras o fiebres, que *van consumiendo ese blando olvido de lo que fuiste tú, Franz.*

El pavo real se articula en el borde del estanque. De nuevo en plena luz, el ave chapotea, se acerca, como cabalgándose a sí mismo.

Y de pronto, el grito. Espolvoreado de los más allá más descoloridos, rechazando al pavor de las fraguas y brotando para tomar de nuevo ese largo hilo de materia en fusión burbujeante y, sin soltarlo, triturándolo, obligándolo con todo su miserable peso a que nazca, a pesar de todo, de todo, de todo...

A este lado relucen los bosques, deshilachando sus más sutiles dardos de fuego en unos musgos sedosos y reposados, ahítos de un agua verdinegra, pringosa, venenosa, de donde no brota, en escasas fluorescencias, más que una vida rastrera y viscosa.

Y tú, ese «que bate los fuegos incandescentes», encaramado en la más alta luna de esas piedras, en esos instantes vaciados de un simple círculo tranquilo, gritas esa polvareda de hierro y relámpagos por un camino venidero que no puede ser sino verde, de un verde alarmante y claro.

Encerrado en las galas del palpitante cuello, esta monstruosidad real anda con firme andar hacia las sombras más propicias.

Elia, yo había venido aquel día...
Pero, ¿cuál es ahora aquel día?
Yo no sé
Ya no lucho.
No puedo sino repetir su nombre.
Y caminar por estos corredores.
y sentarme en este jardín
o errar por la playa
o perderme en el otero
o desgarrarme el brazo, el vientre, el pecho
contra los vientos, los espejos, los bosques, las arenas,
los fulgores, los movimientos
grasientos o herrumbrosos
de este mundo de hierro
cercado por un mundo de días absurdos
pudriéndose, derrumbándose
en el canto pleno
de un imperceptible pantano de ranas
verdes, verdes, verdes,
y que no se ven nunca
como no se ve nunca nada
sino su rostro
cerrado
mojado de lluvias o de brumas marinas
o chorreando de luces,
lo que es aún más terrible,
más terrible y horroroso
en lo sonoro de estos atardeceres de recorridos,
tropezando al apoyo de esos corredores

de esos caminos, de esas salas, de esos sótanos
de esos desvanes
que abren sobre la imagen de cierta sonrisa
que usted me dio
aquel día, Elia,
aquel día solamente.

*

Tú no te acuerdas, Elia. No, tú no te acuerdas. O si aún te acuerdas, no tiene importancia. Tampoco sé por qué te hablo de esto. En este jardín, al que bajo todos los días a la misma hora a hablar para ti, que estás allá, jugando con tus propios espejos.

También llovía aquel día.

Toda aquella posada, luciente de agua en sus pantanos, en los que la lluvia levantaba miradas de bubas claras en una noche insinuante y pérfida.

Me habían acomodado al calor de la lumbre.

Yo venía de lejos, Elia...; tú no has sabido nunca de dónde venía en realidad, eso no te interesa, Elia; tienes razón, la tienes... y yo me aferro a ti.

Después de aquella caminata, extraviado, errante por aquellas montañas encajonadas y tibias, de golpe, en el profundo valle, aquella aldea y aquella posada en la aldea (las veredas, vacías; las fachadas de las casas, chorreando su agua; una cascada saltando en sus pedruscos hasta mitad de la calle), aquella posada y aquella lumbre, y alrededor, los pantanos.

No ya un silencio, ni siquiera un reposo; simplemente una inexorable succión por todas partes, sin cesar, sin cesar...

Y aquella mesa colocada junto a la chimenea. El jamón, el frasco de vino, el cabrito, la espesa sopa de alubias, los quesos, la lumbre soñando pretéritas imágenes...

La puerta, abierta de repente, y aquel personaje envarado en su capote, empapado de lluvia, seguido de aquella muchacha de pelo lacio tapándole la cara. Aquel rostro abrumado de lluvia, cargado de noche lívida.

Y arrimada la mesa, el hombre desencapillándose del capote con gesto amplio y la muchacha destapando los ojos...

¡Y aquel silencio!

Acá, sólo la lumbre, y allá, la gran canallada de las aguas.

Me acuerdo del posadero: hombre enjuto, empujando las botellas por delante como a compañeros de armas exhortados al asalto..., y el jamón, que abandonaba mi mesa por la de aquellos forasteros...

La voz del viajero, elevándose:

«Don Felipe, para servirle.»

Y a su lado, la muchacha apartando una vez más la oleada de su mojada melena y sonriendo..., sonriendo..., sonriéndome a mí...

«Mi hija Elia.»

Las palabras ágiles, las imágenes reanudadas. Aquel camino recorrido de nuevo. Desde aquellos principios de agosto en Viena hasta este mes de noviembre, en que me hallo aquí.

Don Felipe, oponiéndose a ciertas nociones que me son tan entrañables y apartándose de otras con su risita breve.

Luego aquel café tan oscuro, servido en cubiletes de plata grabados de extrañas figuras animales.

Don Felipe, invitándome a su casa, a vuestra mesa...

Y yo, buscando ya la mirada de usted, extraviada, vagando, como ya lo sabía yo, por la tristeza de estas brumas de por aquí.

Por fin, aquellas altas copas de espeso y pesado cristal en que se esconde a veces la redonda voluptuosidad de una burbuja, llenas de un licor denso, azulado, fuerte.

Don Felipe, hablando de antiquísimas carabelas, y el posadero, arrinconándose, con vergüenza, en el recodo de la puerta esculpida.

Luego usted, Don Felipe, con sus irónicas preguntas acerca de la Viena de entonces, y yo, hablando..., hablando, buscando su mirada, Elia.

En eso, Don Felipe:

«Venga usted a mi casa, amigo Franz; le enseñaré colecciones magníficas, perfectas, si es que la perfección puede aún existir.»

Ibamos por los balcones de aquella noche, suavemente mojada; la luna, dando sus bordadas pálidas en el cuerno de un bosque de laureles.

Don Felipe, usted, yo, unidos en una misma claridad, progresando, progresando por la cúspide arenosa, por aquellas dunas huecas, apuntaladas de retama. Don Felipe, muy erguido; el capote, ligeramente echado hacia atrás, y tú, Elia, insinuante, flexible por entre las matas de hierbas tiesas. Sin hablarnos, caminando así, en el crujido sordo de nuestros pasos.

Lejana, una playa apagaba sus rumores por detrás de una hilera de tamarindos.

Yo iba en aquel silencio derribado, escuchando desde dentro el clamor de los ríos que fluyen, dispuestos a todos los desbordamientos, a todas esas rompientes a las que no podré sustraerme. Todo aquel mar de agua, aquella imbricación de agua acumulada desde la noche de los tiempos contenidos dentro de mí en esas cuadrículas confusas de una memoria incierta. Apenas presentida en escasos momentos. Roces blandos de presencias, tan pronto dejadas atrás, rechazadas. Visiones fugitivas, fragmentos de visiones, fugacidad blanda de los sueños; todos ellos unidos de repente, asaltantes, dispuestos a los desbordamientos, ya en marcha, y yo, acompañando sus huellas, avanzando hacia usted.

Nos detuvimos en aquella casa triste, alumbrada por faroles de cobre, en donde nos dieron caballos.

Usted se marchó delante, Elia, a galope, y pronto, delante de nosotros, no hubo más que el redoble del galope de su montura.

Yo montaba mal. Don Felipe permaneció a mi lado.

«Deténgase, amigo Franz.»

Muy remoto, el grito sibilante de la lechuza.

Tres veces contestó Don Felipe con silbidos cortos, apagados entre los labios.

De repente, desde lo alto de la duna, descubrí el pueblo acurrucado al pie de la casa. Los cristales brillaban con un fulgor suave, y en un cristal, un destello de luna hacía las veces de candil...

No, tú no te acuerdas, Elia. Y no sé por qué vuelvo a repetirte esto. Como si pudieras estar aquí, escuchándome, y no allá, aferrada a tus vagabundeos secretos, significando no puedo imaginar qué órdenes a qué universo mineral o vegetal.

Don Felipe, viejo buho, emboscado detrás de no sé qué ventana, atrancado junto a su armada de libros y su tropel de aves muertas espiándome a mí, su buen amigo Franz, confidente de las revelaciones hueras sobre la Gran Toscana, testigo de las aventuras mejicanas y de otras muchas, contemplador nocturno del bloque de cristal.

Como si Elia tuviera necesidad de su quisquillosa vigilancia y de sus manos ganchudas para librarse de lo liso de esa palabra que ya no puedo ahora formular.

El pájaro está encaramado en la rama más baja; la cola, tiesa, pringada de óvalos abigarrados, que se desportillan en los bordes mustios de las plumas.

Redondo, vacío, triste acaso, el ojo amarillo mira fijamente a su «amigo Franz» con toda su altanera paciencia.

Va a tardar al menos una hora en cabalgar la rama superior. Luego volverá a caer, ágil y altanero y de nuevo inmóvil; seguirá en su pérfida observación, vuelta apenas la cabeza.

¡Elia! Vuelvo a andar mi camino, a subir mi camino hasta aquel remoto día, te acuerdas, al amor de la lumbre, aquella sonrisa, ¡aquel estallido furtivo de la sonrisa!

He ido buscando desde entonces tu mirada, tus labios, tus cabellos, tus manos, jugando con el hilo de los minutos; tu cuerpo, enderezado o reclinado, y la igualdad de las palabras empleadas, anegadas de pronto en aquel silencio sobre el que de repente se cerraba la casa.

¿Antes, Elia?

Era una ciudad, grande o pequeña, una animación de catedrales en día de fiesta, con sus cardenales, sus canónigos, su cabildo, sus clérigos, sus predicadores, sus confesores, sus exorcistas, sus catequistas, sus catecúmenos, sus sacristanes, sus maceros, sus frailes, sus monjas, sus hermanos legos, sus curas párrocos, sus fieles, doblados, plegados, petrificados, apresados, aplastados en la misma tierra espesa y rutilante y fangosa y avergonzada y trémula y estrepitosa y belicosa y desgarradora, humilde, orgullosa, miserable, vomitando oros y perfumes, resplandeciente de potencia, restallando de *mea culpas...;* una ciudad pequeña, pequeñísima, o una población enorme, erguida sobre sus espolones de piedra, de papel, de oro, de sudor, de lodo, de risas y de llantos, en la confusión lagrimosa de los grandes trenes cuando arrancan, de los tranvías, de los metros, de los coches; toda la chatarra movediza, doblegando, arrastrando, llevándose por sus canales toda la carne doliente o gloriosa. Sala por sala. Casa por casa. Subterráneo por subterráneo. Biblioteca por biblioteca. Teatro por teatro, en el tormento de cuerda general y organizado de una muchedumbre grande o pequeña, sedienta, chillona, vocinglera, hambrienta y pasiva!

Así estaba yo, Elia. Mirando hacia aquellas moléculas descarnadas, despiojándose, paseando sus envidias, sus esposas y sus críos. Atónitos, chirriando de una rabia latente, dispuesta a desencadenarse al amparo del próximo grupo, hostigando la carrocería del viejo camión leproso que embotellaba el coche del niño y el perro.

Dulzona muchedumbre, Elia, que tú no conoces, yendo y viniendo, bajando y subiendo, abriendo su vacío idiota, apartándolo, haciéndolo relucir ante las miradas, encerrándolo, mimándolo, abriéndolo de nuevo con gesto abúlico y presumido, como la madre destapando la cuna en que descansa ese residuo de sí misma.

¡Y las miradas, Elia!

Cosidas. Despedazadas. Encadenadas. Rendidas. Roídas. Huyendo de la floja huella de las aceras en busca del más pequeño agujero en que esconderse.

¡Así estaba yo, Elia! Sentado en aquella ciudad, escuchando lo inaudible, mirando lo invisible, escarbando en aquel rebaño vacío!

Remontando al anochecer las márgenes del río, al encuentro de aquellos muelles, pudriendo una fiebre de hombres castrados.

¡Una ciudad lucida, Elia, lucida y hermosa!

Los arroyos, acarreando flores, y los niños pobres, saludando finamente mientras pedían limosna.

El corazón por estallar, Elia, y el corazón y el alma, que no pude salvar sino fracturando las santas vidrieras, reliquia y gloria de aquella catedral.

Los tranvías, desparramados por la ciudad como una red umbilical, cavando, perforando, abriendo aquella tierra, en la que ya no nos atrevíamos a poner los pies.

Digo nosotros, Elia, pues éramos aquellos compañeros arrojados a la misma llama, conducidos hacia la luz del día, arrojados a la noche por aquellas manos infames que no conocíamos, Elia, que no habíamos visto nunca, Elia; que para nosotros sólo tenían un nombre: sociedad y varios apodos: religión, familia, patria, trabajo!

Aquel día, a las doce, bebí en compañía de Leonardo.

Llevaba un periódico en la mano; ¡pobre Leonardo!

Bebimos a la salud de no sé qué aniversario o qué pavada.

No dijo nada. No me despedí.

A esos países no se regresa.

El tren, en su vidriera de estación, silbaba sus vapores sobre un asfalto negro.

Me subí al coche.

En aquel departamento, una mujer pelirroja cortaba rebanadas de pan para su familia: un hombrecito endeble y tres hijos raquíticos.

Me senté...; lentamente, lentamente, el tren arrancó, estallando para mí el primer silencio de aquella ciudad de mi infancia.

Ahora está a mi lado, remangando el espacio con su cuello largo, enredado en sol. Pájaro descomunal remedando los tamaños del hombre y abriendo de repente la rueda, moviendo esa amplia imbricación de plumas, diferente, roído, pulido hasta la trama; extraña sabiduría en sus adentros, allá, pringosa, enligada, cogida a la vida de los hombres. Arrullando, cloqueando, tosiendo en la suavidad imper-

ceptible de los bojes un canto mordido de imágenes que ya no son, que ya no son nada...

En espera, Elia, en espera, el enorme pavo real, erector de la fuerza de su ser, de su afán, desconocido de esa potencia, avalando la noche...

¡Y yo me vuelvo hacia ti, Elia!

Aquí, en este bosque, la gredosa sabiduría desmoronada con un movimiento de pinos, batiendo con flexibles ramas un universo de olas arenosas.

¡La monstruosidad solar, desparramada en los alrededores y quebrada aquí en facetas angostas, movedizas, inasequibles!

«Con el corazón en ristre
él se iba abriendo la noche»
Yo no voy
Yo extiendo mi quimera en el suelo
la vuelvo a dejar
la despojo
la abandono...

Abandonado yo también, arrojado a esos límites polvorientos de tierra y de aire.

Lo inconsumado. Lo inconsumable, enlazando su danza reptiliana con este tiempo...

Tiempo perfecto, cerrado, evitable, aceptado...

El contorno de las montañas, por debajo de la cabeza echada atrás un areópago roto, piando cara a la luz una sombra de libertad recobrada al azar, al azar de esas tan oscuras riberas, seguidas lentamente, rigurosamente exploradas...

Una canastilla de arañas huyendo por la madera de una caracola de arena, empeñándose en subir por una pendiente, desmoronándose de los mismos deshechos, desbordando de un negro extraño bajo el violeta difuso de este atardecer, corazón en vuelo, corazón latiendo, corazón triturado, roto, aplastado y recaído...

¡Las inefables mosquillas! y ese deseo en las formas de la araña para agarrar, agarrar y triturar, engullir, nutrir, nutrir y morir.

La carrera de los chicos en la playa. Juegos de escondeluces y de socarronas sombras. Guijarros. Lanas envueltas en papeles. Pelotas. Todo ello tirado a las fauces del espacio.

Vereda arriba, en la confusión de sus escalinatas de piedra adornada de flores pesadamente alineadas.

El ocaso plasma sobre los postigos esa sombra más ovalada, verdosa casi, y allá arriba, bajo las tejas genovesas, el «quebralechos» de las golondrinas, prorrumpiendo, piando sus rodeos y consumiendo en un virar de ala ese alto de cielo todavía ardiendo.

La casa, allá encima, y sus jardines acurrucados, encajonando los últimos rayos de sol en que se pavonea ese pavo real, lívido en sus fulgores.

Abandonado, abandonado al vacío de esas horas tropicales, engrosando con sus tupidos rojos, con sus profundos azules, con sus ocres violentos, un día, un día más, adormecido y mudo.

Revenu de guerroyer,
Tout étendu sur le pré.

Don Felipe, en los rosales allá, detrás de aquel seto vivo, cuchilleando, cortando, podando, cantando con su delgada voz, seca y parlera, entreteniéndose en mil rodeos de manos en las zarzas, a hilo de garganta sinuosos en el declive purpúreo y mosquilloso de este día.

De este día, en el que avanzo, forando, desafiando las locas sombras de pasado, de presente y de porvenir reluciente.

¡Ridículo, Franz! ¡Ridículo!

¡Acuérdate de los tranvías!

¡Acuérdate de la estación!

¡Acuérdate de la Facultad!

¡Acuérdate de los compañeros umbrosos!

¡Acuérdate de aquellas veredas!

¡Acuérdate de los cafés!

¡Acuérdate de las chicas!

¡Acuérdate de aquellos corredores bituminosos untando la ciudad!

¡Ay, Franz, no te acuerdes más!

¡Emerge!

¡Elia!..., ¡¡¡a tu zaga todos los polichinelas!!!

Don Felipe, requiriendo la rosa.

«¡Ay, Franz..., mi amigo Franz!

Mire: ¿quiere usted sujetar esta rama?... Gracias, Franz...

¿No ha visto usted a Elia?»

Y ese ojo, esa mirada de reojo, declinando todas las horas, todos los minutos, todos los segundos de este día...

No, Don Felipe, no he visto a Elia. Ni a nadie. Ni nada moverse. Sólo ese pavo real, el absurdo otoñal de ese pavo arrojando su teatro por encima de los cipreses; ¡a nadie, salvo a ese pájaro, don Felipe...! ¡Si no es la sombra de usted espiando tras los postigos!

Regresamos por la calle de las azucenas, esas flores pegajosas y fofas en su incongruente rigidez. Don Felipe, apoyándose en su corto bastón de caña, cerrado en su silencio de escucha, atento al menor rumor, ausente y manifestándose de pronto con un breve ademán sobre la rama, tronchando con una podadera chillona.

«¿No quiere usted tomar algo, Franz?

Elia no tardará en volver.»

No tardará en volver... Le odio, Don Felipe, metido en su pequeña libertad seca, ironizando sobre este tiempo de Elia y mío, sobre el de estos días, de este jardín, de esta casa...

Don Felipe sirve el pesado anís grisáceo. Por la ventana se enmaraña el vuelo combo de las golondrinas. A pasos menudos, Don Felipe sigue con su ligera cojera. Más acusada hoy.

*

Las copas, la botella, el agua fresca, las aceitunas...

En la pared, el retrato azul de aquel antepasado, cabalgando en un caballo negro resplandeciente de espuma plateada.

Don Felipe renqueando, gruñendo de satisfacción en la selva de sus frascos, cuya suave somnolencia reluce en el fondo de la alacena.

Yendo, viniendo, volviendo, y, por fin, sentado, extrayendo trabajosamente del bolsillo, el paquete de cigarrillos marchitos...

«¡Pues bien, Franz!»

¡Pues bien, Don Felipe!

¡Un eco todo esto! El corazón retorcido como el pulpo encallado en la playa, esperando, esperando la ola que lo arroje al mar o la mano que lo devuelva a la tierra, a la muerte.

¡En conciencia! ¡En toda conciencia! Ese rumor, ese vaivén de las copas, los pesados jarros de agua, de anís, los cubiletes de hielo. Esa imbricación de sonrisas, de recuerdos de preguntas en labios de Don Felipe.

¡Esa presencia de Elia! Habrá vuelto, no habrá vuelto... Esa presencia errando en la semblanza de nuestros vasos, esa presencia descosida, fuerte, alejada, indiferente, apasionada, errante...

Pero ¿está usted pensando en Elia, Don Felipe, o en sus veleros?

En esa mar presente o esa mar eterna que lo tambalea, rechazándolo, arrastrándolo sobre ese azar de bazar, en donde yo, Franz, no soy sino el que rompe, el que apresa un flujo reflujo en el espejeo de esas alas por todas partes dispersas.

Y, por fin, ya viene Elia.

Presente de súbito, con el cabello claro, buscando una copa, sirviéndose y el triple «buenas noches».

*

En la ventana discreta desenredamos nuestras voces, ahora esparcidas por la playa, allá abajo, imbricándose a aquellos oleajes de sombra, golpeada de luces de luna, enojándose, desgreñándose, entreteniéndose en ese juego de noches y de ruidos.

Volvemos a subir por la carne primera de ese caballero, el del cuadro, sombrío personaje, enligado en las ciénagas en que penetra la armadura.

Una extensión de agua cuajada de delgados juncos, en donde chapotea el hidalgo, cuyo nombre hemos perdido al correr de la tarde.

Don Felipe, enfrascado en el viejo capote, cuida de la continuidad de la historia que Elia derrama en flexibles chorreras por sobre una tierra que yo quisiera apremiar y coger.

«Aquella noche, pues, dice Don Felipe, él recorrió el campamento. Y viendo a los hombres dormidos y no pudiéndolos despertar, se volvió a su tienda, llamó a su escudero y revistió su armadura.

En eso se fue. A la avanzada de los centinelas estaba esa ciénaga que ve usted por debajo, pintada ligeramente, con sus campaniles de cañas y sus islotes de juncos.

En derredor se esparcía el enemigo, dormido también sobre aquel amanecer último. Amanecer de batalla, hacia el que, desde hacía ya varios días, refluía tanto hidalgo sediento de roja sangre.

Pero en aquel momento aún, el espejeante silencio de una luna ampliamente clara sobre las extensiones graznantes que habían sido exploradas la víspera.

Así iba él, pesadamente armado, hundiéndose algunos metros en la ribera entre los juncos, apareciendo, como puede usted verlo, en este cuadro, sobre la desnudez lisa de las aguas, luciente de noche y presa ya del día venidero. Significación primera del futuro combate y buscando esos vados por donde la caballería...»

«Significación no, decía entonces Elia, empolvado de inmenso hastío más bien.

Mírelo, padre...»

Y de un gesto amplio iba dirigiendo el haz de una linterna sobre el lienzo débilmente alumbrado por el temblor curvo de las palmatorias.

Una mirada fija, alzada hacia adelante por debajo de la visera de un casco de bronce, se incrustaba en la hondura lejana de aquellas orillas en donde estábamos nosotros, espectadores indiferentes, cinco siglos más tarde y una copa en la mano.

«El va, no lo comprenden ustedes —seguía diciendo Elia—; él va en busca de lo que pudo haber sido, de lo que le habían prometido.»

¡Oh! Claro que de modo ambiguo, desprendido, irónico, sin duda, pero que vuelve a batir en esta víspera de batalla en compañía de la muerte incierta sobre esas horas, esos días despojados de toda resonancia desde cuántos meses, cuántos años atrás! Sí, él se va, al encuentro de sí mismo, corriendo sus ínfimas medidas de ensueño, tan bien alineadas y seguras antaño...

Don Felipe se yergue, soplando sobre el largo cigarro, a medio apagar.

«Elia, querida hija, eres tú la que sueñas ahora. Magnífico alumbramiento del genio nocturno es el sueño. Pero no puedes ir así, a la contra, a la contra de la Historia, que te confirma este cuadro. Mira, Elia: los ojos cuadriculando lo negro con la esperanza de una conquista de arenas bajo las aguas en donde hincar el pie.»

La risa de Elia. Ese susurro ligero llenando las habitaciones... De sala en sala, divulgándose, repercutiéndose, susurrando, rebotando, estallando en las más sutiles brechas.

«¡Mire usted esos ojos!»

La linterna balanceando su luz blanca sobre el rostro, apuntando en derredor ínfimas manchas negras, alineaciones que el pintor hubiera deseado fosforescentes.

«¡Sí! ¡Mire usted esos ojos!... No comprende usted esa pregunta sobre el muro de las aguas, de las aguas heridas en la noche y que, más allá de las voces, aún pueden hablar...

¡Qué lejos, padre, está la batalla!... Mañana, al amanecer, usted lo ha dicho; los campamentos, a uno y otro lado, duermen con profundo sueño; usted lo ha dicho, usted lo sabe, no hay salida hasta que despunte el alba; los caballos pasarán por donde deban pasar y los hombres seguirán; por esa ciénaga no habrá sino un alba de cantos de ranas... ¡Padre, despierte!»

Elia, agresiva, erguida contra la ventana, alejándose del cuadro, la copa en la mano.

El hombre del cuadro mirándola, personaje lento, y poniéndose en su lentitud inmóvil a andar a su encuentro...! ¡A tu encuentro, Elia!

Don Felipe, con la cabeza un poco inclinada al apoyo del sillón, ensimismado en sus tipografías guerreras, desbordando el personaje, las ciénagas con un ojo sereno, asegurándose de un lugar de tierra firme en donde maniobrar una caballería pesada en medio de una infantería indisciplinada y chillona.

Luego, incorporándose:

«¡Franz! Díganos lo que piensa...»

Ya te veo, Elia, por encima del hombro de Don Felipe, cogida a ese juego ridículo, desbordante aún de la espuma de tus olas, de tus correrías de arena y tierra, los ojos a medio cerrar, y bajo el hilo afilado de los párpados, esa mirada que lentamente, lentamente, allá abajo, en sus juncos hace retroceder al jinete del cuadro.

«¡Conteste, Franz!»

No es sino un deseo tumultuoso de los labios, la sorda exclamación de un cuerpo desgarrado contra este día.

Voy tropezando en esos derredores de plumas erguidas sobre las plantas solares, tropezando en esas imágenes del día encogido, tropezando al paso de esas voces ya conquistadas.

¿Qué contestarte?

¿Qué contestarle?

Las palabas restallando, contorneándose, evitándose, desmelenándose, resbalando, deslizándose en la sencilla cabalgata de la lengua amorosa.

¡Elia de las trampas!

¡Elia de las evasiones!

El corazón para estallar y la boca amarga.

No sé.

Esa mirada: el caballero como loco en su espejo de pantano.

Don Felipe, vuelta la cabeza hacia otro lado, hacia mí, el ojo avizor.

Tú, Elia, a tu ventana, dispuesta a no sé qué estallido impetuoso de los postigos. Y esa mirada tuya, esos ojos tuyos, más y más imperceptibles bajo el arco cerrado de los párpados, sujetándome, obligándome a subir, a subir, a pesar de todo, a lo largo de este lienzo, de esta historia, de esta ciénaga, de este guerrero que me importa un comino, Elia... Elia... y tú no comprendes, y tú sigues esperando en tu tormento de ventana.

Pienso en esos huecos de los árboles, Elia. De los sauces cortos y achaparrados, en donde anidan tribus de búhos. Todo ello negro, absolutamente negro, con ojos inmensamente abiertos, amarillos y verdes, que rompen el silencio, que rompen la ausencia, que rompen

la juventud, que rompen el combate, que rompen el siglo, el día y la muerte...

Y yo me destrozo en tu silencio de tinta.

«Elia, pienso que todos tenemos hambre.»

*

En su marco el personaje se agita: gesticula, deslustra esta noche, al tiempo que débilmente se ponen a chapotear las oscuras aguas de la ciénaga.

La casa silenciosa. Las maderas crujen pesadamente en el óvalo de las salas. Unos pasos menudos, furtivos, se apresuran allá arriba, bajo las azoteas.

La cama gimiendo. Los almohadones, demasiado altos, demasiado hinchados, demasiado acogedores. La colcha, roja. La mecha, demasiado negra en la llama demasiado alta, demasiado grana sobre ese amarillo que gotea de cera blanda.

El personaje no cesa de agitarse en esta mitad de sueño, roto, quebrado y que me acosa, me oprime, impide todo movimiento, chorrea un sudor espeso y pesado, pringoso, amargo. Agua reptante. Viva. Las ranas callan. Cogidas de nuevo en las redes de un verde paroxístico. Los juncos lentamente se apartan, lentamente, lentamente. No pasa más que el viento negro, que lentamente se enrolla en las charcas de las ranas de un gris de acero. El personaje abre la boca y ya no hace muecas. Sus ojos son azules; trata de levantar el brazo; el viento recae, corre, los juncos se cierran, el estanque se apacigua..., se apacigua...

El sudor chorrea. El edredón resbala. Las almohadas se hunden. La vela chisporrotea; un charquito de cera se esparce velozmente por el zócalo de piedra.

La casa, silenciosa. Abandonadas las persecuciones.

Levantarse. Andar. Andar como el que huye, librarse, abandonar, volver a los desvanes, a la selva oscura de los desvanes, despejar el cielo de las cortinas de vidrieras, de esas viejas cortinas de terciopelo carmesí, apolilladas, podridas.

Dejar esta somnolencia, este miedo, estos rostros, encontrar a Elia, volverla a encontrar, hablarle, no esperar más, sobrepujar, sobrepujar, sobrepujar...

Las escaleras se cargan más y más de un gran peso de azul oscuro. Subimos. Los pasillos se añaden a los pasillos, pasando indiferentes ante esas puertas cerradas, canceladas, con sus cerraduras rotas, pero cuidadosamente clausuradas por macizas cadenas mohosas. Desaparecido el miedo. Insomnio ridículo. El personaje, en su marco, otra vez en su ausente indiferencia.

Dos escaleras disponen de este cabo de pasillo, que aquí termina en rotonda. El azul de la noche, cada vez más profundo, difunde, no obstante, una pequeña claridad. Ya estoy acostumbrado a lo nocturno de esos paseos. Escalones crujientes. Don Felipe errando tal vez por su lado... Imagino nuestro encuentro:

«¿No duerme usted, amigo Franz?» Y sigo caminando sin contestar. Me cruzo con él en mis rodeos. Lo ignoro, y él prosigue también, su viejo infolio bajo el brazo, su aliento, sólo su aliento, aún perceptible un instante.

Escalera izquierda. Rellano. Escalera. Rellano... No he venido nunca por aquí. Esta escalera parece trepar por la muralla misma. Los peldaños ya no son de madera, sino de piedra; en cada rellano desembocan varios corredores, túneles oscuros. Subo, sigo subiendo, por las buhardillas que horadan a trechos la muralla, la claridad de un cielo por detrás de las estrellas, y el último rellano cerrado de un barandal de madera crugiente, desvanes desconocidos, acunando sus tiesos olores, secos, vetustos. Obscuridad absoluta, prosigo con lentitud, los brazos batiendo blandamente alrededor de este cuerpo que de repente deja de ser mío, extraño, cierro los ojos, me hundo, me apoyo más firmemente en este escalón. Bajo los párpados, se encienden pequeñas escamas luminosas, eso significa: vengo, vuelvo, regreso.

Sigo andando: sí, extraño, cada vez más extraño: ¡soy yo ahora quien me reconozco! ¡Los olores más precisos, más sosos, más serenos también; ¡Franz, ya estás en los tilos de tu infancia! Una opalescencia más allá de los párpados, abrir los ojos, si es que aún es posible! Sí, es posible y desde el tejado la luna se echa abajo con gran estruendo!

Este cuarto es espacioso. Cubierto de baldosas rojas, cuadradas, barnizadas. Las paredes altas. El techo fuertemente armado, reventado de anchas buhardillas rectangulares. Tendencia a cerrar los ojos de nuevo, pero toda esta luz ahora me deslumbra.

Este desván debe comunicar con los otros: voy a encontrarme cerca del gabinete del cristal, dar con Don Felipe!

¡Ruido!

Y de pronto siento miedo: agarrado de súbito por la nuca y violentamente. De nuevo la resaca del sudor. Me acurruco en un rincón. La luz progresa, progresa, lo invade todo.

Alguien anda, huye a mi derecha, no, no, el tiempo pasa, gotea con mi sudor, he debido beber, beber mucho, o soñar, o agitarme pesadamente bajo este edredón que me ahoga, hace frío, el frío de las paredes, el frío de estas baldosas atrozmente rojas, atrozmente barnizadas.

«Las aguas profundas del Danubio se irisan de lentejuelas arenosas.»

La frase va y viene.

Elia, tengo que encontrarte, hablarte, enjugar este silencio que por todas partes fluye, y suavemente, suavemente, intercambiar lo claro, lo verdadero de nuestras voces.

La angustia se aplaca. Puedo seguir andando.

Esta sucesión de desvanes no termina nunca de desplegar su vacío pavimentado de chapas lunares y de sombra. Todo está hueco, silencioso. Allá arriba imagino el envés de este techo; el tejado, sus tejas salpicadas de musgo de varios colores. Algún día habrá que subir allá arriba. Coger uno de los microscopios del viejo, inclinarse sobre

la inmensidad de ese mundo vegetal, perderse en él, y encontrar a Elia.

No quiero pensar más en ti. No pensar más que en mi fiebre. Esta fiebre vegetal mía también, y mineral y acuática, qué sé yo. Alejarte, Elia, y al mismo tiempo alejarme yo. Alejar estos pasos que rondan tu sueño (¿será aquí, debajo justo de estas losas en donde estés descansando? Sí, cada una de estas baldosas, una losa, un juego de ajedrez sin continuidad hecho de losas rojas, y debajo, tu reposo, tu sueño, la agitación turbia de tu memoria, debatiéndose en el agua de los sueños!).

Más bien encontrar a Don Felipe. Espiarlo. Sorprenderlo. Lanzarlo. Hostigarlo con gritos largos, perseguirlo, dejarse caer y aniquilarse en el fondo de uno de esos corredores que ha de conducir a algún sótano, mazmorra, subterráneo, seguramente tan inmensos como los desvanes.

O simplemente esperarle y decir: «Don Felipe, tengo que hablar con usted.»

En eso, el ligero desconcierto blanco en sus ojos. El ligero respingo del labio superior, una corriente imperceptible agitando débilmente una greña reacia sobre la frente, y el rostro que se compone poco a poco en torno a la expresión de sorpresa.

¡Vaya! Un arcón.

En el arcón una zorra disecada. Apolillada. Vuelve a caer la tapa, sacudiendo con gran estrépito los herrajes desgastados.

Sentarse. Fumar un cigarrillo. No pensar. Don Felipe en su cama: él también debajo de una losa como esta zorra debajo de la tapa, y yo Franz, el bueno de Franz, debajo del tejado, y el tejado bajo la luna, y la luna debajo de nada...

Volver a mi cuarto, tratando de evitar la sala de los cordajes en donde uno se enreda siempre de modo grotesco ya que no peligroso.

Elia se aleja, se aleja, se aleja...

Don Felipe... Polvo de Don Felipe!

No pensar más que en los peldaños de esta escalera de hierro, crugiendo el eje de sus escalones mohosos sobre el eje mal estibado, y recobrar el sueño más profundo...

*

Salgo de estas noches como de una turbera. La cabeza llena de cascotes mal lavados. La boca llena de escamas. El oído amargo.

Retumbando de sala en sala, oigo la voz de Don Felipe invitando a los gatos a que se encierren con él en la biblioteca.

Acuchilladas, las nubes corren con el viento del alba.

Elia se habrá ido sin duda.

«Les en voulez vous garder
«Ces riviéres de courir
«Et grues prendre et tenir
«Quant hault les veez voler?»

ya no la veré hasta la hora de la cena de la que me separa el furioso latir de estas horas lentas.

Horas para estarse no en la sombra sino en la luz salvaje de Elia.

Luz cegadora anegando esas leves opacidades que prestan a cada segundo la fugacidad de un reflejo.

Elia incomprensible. Elia de maravilla. Elia fulgurante, y yo ardiendo como un carbón encendido en el vértice del ámbito solar.

En la completa inmóvil fuerza de esta hoguera, oigo todavía, por debajo, en las frescas cavernas, el murmullo de las fuentes.

¿Y después?

Vuelvo a subir en contra de un viento de cencerros, gritando, aullando, oponiendo, pero ya el viento me ha desbordado, por todas partes, por todas partes...

Los azules únicos de este día de hoy, parecidos a los azules únicos de ayer, se agarran a idénticos recodos de boj negro, borrando, esfumando con cuidado toda la trama que, en estas vueltas y revueltas de horas, se desgasta, se desgasta, hasta ese instante del hilo último en que todo cruje... se derrumba...

Por allá va de nuevo ese movimiento carnicero del jardín, limando, limando, relimando y «el bueno de Franz» echado a la sombra de la higuera, mientras que en su lentitud provocativa se aproxima el único pavo real de este verano.

Recobrarse en su memoria. Y recaer sin posibilidad de resurgencia. Ese secreto mecanismo puesto en marcha en contra de las huidas de Elia!

Atrás, todo hacia atrás, y que esos azules se aligeren, vuelvan a los verdes, a los grises rosáceos del alba...

«A de telles droses muser
«Voit-on vols souvent servir:
«Les en voulez-vous garder
«Ces rivières de courir?»

¡Sí! Los tilos frondosos de aquellos jardines en que de niños pasábamos nuestras vacaciones. Fue ayer y ahora estamos otra vez en este día de hoy.

Atestiguando que estaríamos siempre así, vosotros y nosotros, cara a cara, mirándonos en la inconmovible huida de los días, pasados y por venir.

¡Tilos, tilos grises, tilos en el fondo del prado! Más a la derecha se hundía la punta violeta de un bosque de encinas y, por encima, y arriba, muy arriba, subían los amplios campos hasta los pastos montaraces.

Acá venían los pájaros. Se posaban y juntos escuchábamos el silencio.

Entonces cantaba un pardillo. Detrás de nosotros, sobre el lago, el sol inmóvil.

Aquí detrás de lo dócil de estas imágenes se yerguen arrogantes los tejados.

Aquella noche bajo el brillo de sus escamas iba yo, aquella noche... aquella noche...

Tal vez en este momento esté Don Felipe retrasando su libresco caminar para acercarse al último tajo en que su memoria, la suya, se hunda...

En contrapunto, Elia se desliza por esos territorios enloquecidos.

En su majestad el pavo real se vuelve de lado, la cola como un estilete chirriando un arco en la polvareda.

El tiempo se libera en soplos profundos...

«Laissez le temps tel passer
«Que fortune veut souffrir
«Et les choses à venir
«Que l'on ne sait destourber
«Les en voulez-vous garder?»

*

Cubas. El vino derramado, derrengando su antiguo esplendor de oteros combos, alamedas, vástagos y retoños violáceos. Abolido el mérito. Un sopor de grana manchado de hollín. La incubación lejana de los pozos del arrepentimiento: para acabar en el salvajismo contundente de las aguas del torrente. Un montón de vasos.

Tajado. Confundido. Tullido. Caduco.

Hinchando aun la garganta en su siniestra faz.

El los linderos de una gleba polvorienta la acumulación eructante de palabras volcadas, tan pronto pisoteadas.

En el hueco, en el rediente de las señoriles faces, la enmienda apenas admitida, y enseguida descartada con toda la fuerza de las cabalgatas adocenadas, traqueteantes, sudorosas, desmochadas, que para oponerse no tienen más que este insulto.

¡Dueños de la noche! Dueños de días parejos lentamente desplegados en babeantes carteles... cuando estamos aun oscuramente empleados en este último del *medio* que escupe ese largo, amplio, importante veneno que no podemos por ahora disfrazar. ¡Mixtificar, acaso! ¡Cruzando la mueca con rasgos verticales! Remendando el ojo, rompiendo el oído, arrojando las fauces, los agujeros colmados. Los baches nivelados. Los vástagos degollados. Las formas esparcidas.

¡Seguir! Como seguimos en la ligereza de las arenas del origen. Este mundo que va subiendo. Abotagándose. Se ahueca desde dentro. Hincha. Prorrumpe en bubas y revienta en la contienda de los helechos aplastados, de las canteras abrumadas, de los parques, de las selvas, de las fuentes condenadas.

¿A qué? ¿A cuándo? ¿A qué sueño?

Subimos. Subimos.

La tentación gris tomada a lo vivo del sueño. De un día, de una noche. Y rasgando ese velo apenas perceptible de glauca eternidad.

Desfondados, pues, los huesos. Tensas las avanzadas. El vuelo largamente hecho de hálito y perseguido. En los redientes cogido. Agarrado. Cerrado. Como es debido en semejante batalla. Y los dedos, los pies, las frentes, los vientres, las orejas, las pantorrillas machacados, sesgados entallados, hendidos, descuartizados, todo ello en hondo jadeo, seguro, tupido, consistente, como una ola marina con seguridad traída y siempre, siempre con idéntico movimiento estrellada.

El escollo hecho espuma en este ojo. El sonido reventado contra el corazón. Como de nuevo volvemos. En la tierra. En el sol. En la

sombra misma para morder. Tal vez para brotar y por supuesto que no para pulir, empañar, blanquear, monopolizar. La ola estrellada, dada y tomada, agarrando en el fondo de sus abismos la loca, la delicada, la itinerante descomposición de unas obras cada vez más inclinadas a descubrir lo que no puede... lo que no debe...

Al proceso juntamos el acuerdo de nuestros dedos, empuñados en una gesta más sublime, y por eso nuestros cantos ahora, y nuestras risas ¡Como todo este coro que nos rodea... y que tiene que estallar! ¡estalla!

¡Cómo distancia la Morada! ¡no te alcanzo más que sobre este suelo empolvado! ¡En los sótanos! ¡Como es debido! Sobre esta cuba en que vamos destilando, poco a poco, el hilo de nuestras manos!

Tu dedo ahí y aquí mi mano. Y tu dedo aquí y otra vez mi mano!

La bestia: caballo, ornitorrinco, esfinge, unicornio, vaca, carnero, chacal, se libra de su ronzal de su unicornio, de su caballo, de su esfinge, de su vaca, de su carnero, de su chacal. Todo ello, yendo, batiendo, hiriendo, fulminando lo hirsuto con su hegemonía.

Horadando corazón, horadando mano, horadando pie, horadando, horadando, horadando jardín, todo ello aliado, golpeado por una misma sangre, pez, esencia, complicidad en este metal único y ebrio. Tal vez vino. O esta arena tan fina en el suelo. O bien el tragaluz rematado de estrellas.

¡A virar! ¡A virar! ¡A virar!

¡Así! Y desde la noche a la mañana, y para que todo el mundo lo sepa, este escupitajo hecho charco en la noche de mañana.

Despacio, despacio, tu risa, tu risa presa en la lentitud de tu garganta y desplegada, desbordando ese movimiento del flexible músculo, esparciendo, liberando, liberando aún no se sabe qué, ni cuándo.

El Girasol en su morada como nosotros en la nuestra. Sin soltar pero siguiendo ahora la hienética línea... la infame línea de las seis de la mañana; y después, después, las fauces abiertas y alzadas, chirriantes en el mediodía y recayendo, recayendo, monstrueco desplomado sobre la noche!

Pero ¿y qué?

Las barricas amontonadas en la sala.

Nuestros corazones, pero no, el contorno sigue alrededor: selvas, ¡yo no te conozco! Ciénagas, ¡yo no te conozco! Montañas, ¡yo no te conozco! Playas, ¡yo no te conozco! Tejados, tejas, caminos, tamarindos, herbarios, búhos, cabras, galgos, y tú, y usted: ¡yo no te conozco!

Y todo este peso que chisporrotea, tiembla, un poco, un poco: el resplandor espumoso anuncia el camino.

*

«El resplandor espumoso anuncia el camino.»

Después de esta borrachera, la luz está leñosa, arrinconada en un cielo sin reparto por el círculo de un sol que nada significa.

Dormir. Reflejarse en los espejos de un sueño inconsistente, tullido de equívocos, con este día descolorido que no logra deshacerse de los gritos de una noche larguísima.

Reemprendemos el camino: «A la una», «a la duna». La locura ahueca las palabras, retuerce huracanes de brumas afelpadas.

Elia ha desaparecido.

Don Felipe no está.

Rompo este silencio en mínimas ramas que a pesar de todo se imbrican y tiemblan, vibrando en escamas de hierro, tiritando en la grisalla de una dureza flexible como quisiéramos que lo tuviesen las veletas.

Corro por sobre esta página arañada de duermevela. La boca enarenada. El corazón en declive. Me pregunto si no valdría más que me muriera. Pero seguramente ya no tengo ni fuerzas para ello. Los grandes galgos derrumbados, los resortes desarticulados. Todo un campo de deseos pisoteados en estas horas, por un pesado paso de cenizas.

Vuelvo a subir lentamente hasta la fuente. Pienso que vuelvo a subir y que es hacia la fuente. Pero vuelvo a caer en esos hoyos gangosos, color ocre, en donde solo se anega la imagen enloquecida de un caballo espumoso, de un caballo de papel. Que lo absorbe todo. La fuente, la subida. A qué demonios darse ahora.

Aquí hay una botella. Bebo. Se puede beber. Es justo beber. Encerrarse en la bebida. Las puertas ya no chirrían. Uno vuelve a caerse. Y todo se descerraja de nuevo en un amanecer que no cesa de ser un amanecer, con sus condenados y sus patíbulos, enmarañados.

Por ahí viene un pequeño tranvía amarillo, haciendo muecas con todos sus anuncios, ondulando por un pavimento mal encajado, subiendo al asalto de una calle salpicada del paso sordo de una muchedumbre activa, deseosa de lanzarse a su búsqueda sudorosa del pan nuestro de cada día. Tiemblan los estribos bajo la impaciencia de los zapatos de cuero espeso bien claveteados. En el frío matutino unas bocas deshilachan vanas palabras que se pierden en el imperceptible susurro de unos árboles, apenas despabilados.

Hay que encontrar sitio ahí dentro. Moverse. Aceptar. Consentir. Consentir dejarse llevar, embanastar, encerrar, aferrar, en este espasmo que como borborigmos echa sus sonoridades laboriosas, penosamente labradas en lo oscuro de esta hambre de día. De un hombre sin salida. La carne es sólo para mañana. Y las carnes una contra otra en el frío de este amanecer empiezan a sudar.

Se propaga una chanza crispando con más violencia las ganas de vomitar.

Ahí viene el vagoncito, callejón abajo en el chirriar ácido de sus frenos.

Un corazón que ha podido volver a latir, a latir hasta reventar, es de repente rechazado, empujado, arqueado en la lentitud de unos músculos blandos que se deslizan hacia el taller.

Seguir bebiendo.

¡La estación! Plazo discreto de las desesperaciones discretas. Marcharse. Volver.

¡Mozo! ¡Tú que no haces más que empujar!

Tu rostro, Elia, en los linderos. Pero ya no veo tu rostro. ¿Es que tienes rostro, Elia?

Beber más y más y más para exumarse y recaer.

Las aves nocturnas suceden a las aves nocturnas, los dioses se pulverizan uno a otro, cruzando inútilmente sus haces de sombra sobre una claridad ahora cuadriculada, por siempre perdida, extenuada, irrecuperable.

Un cencerro lejano se entretiene aún al compás de una montaña para la cual se guarda tal vez una sonrisa. Sonrisa marchita, contraída, apretada de náuseas.

Linaje de granujas. El rostro del maestro de escuela abriendo su blancura lozana por encima del seto de avellanos.

La escuela, esa amalgama de miradas perdidas en los olores a goma y pedos infantiles. Tinta violeta, piso cepillado. Lavado con agua y jabón, pantalones remendados, lápices mascados, tizas, balbuceos inseguros, mapas de un mundo cuajado de estrellas. Escuelas, voy hacia vosotras balbuciendo, pidiendo perdón, gritando mi desgracia, acentuando más aún mi deformidad.

La cara del maestro ha desaparecido. Solo queda el seto de avellanos. Varillas de avellano, de ti de quien se hacen tan buenas vergas. Palizas. Nalgas. Todo ese regüeldo de gomas de borrar en la garganta!

Quisiera levantarme. Qué pringosa está el alba. Seguir bebiendo. Pero imposible morir. Malestar. El jarabe de este amanecer se derrama. Mancha los muebles. Elia, Elia, conocer tus ojos. Con mis manos afinar su negrura. Tomarla, juntarla, quemarla. Escribirla en este papel, trazarla, desleírla, tirarla a la cara de esas luminosidades de incienso, todas en peso de incienso, en palpitación de incienso, qué asco, qué asco, qué asco!

No conocer más estas escaleras. De madera o de piedra. De piedra tierna o de granito. Aquí una losa. Como un tablero de ajedrez. La piedra pesando, reposando sobre la madera, o la madera arqueándose, elevándose sobre la piedra!

Seguir bebiendo, pero el canto de un gallo estornuda sobre este polvo. Ya no estamos atados. Estamos libres, libres, Elia: no poseemos nada.

Don Felipe, baje usted a la bodega. Abra los grifos de esas cubas. Que todo se curve, el rojo, el blanco, esas frondas de cepas que tanto amamos, que todo se anegue, se anegue en la piedra y en la madera! Que los rostros desaparezcan, que los pasos se alejen y no vuelvan más! Que los tranvías se detengan. Que las calles, las avenidas, las plazas estallen de ese enorme peso tembloroso de hombres y que sean, santo Dios, que sean!

Al asalto de esos hierros viejos, de esas piedras, de esos rostros de maestros de escuela, que eso empiece así, que nos den de beber otra vez, al principio, desde el principio, que desde niños se beba, que se baile sobre el vientre de esos chalanes grises que sus olores de desgracia nos dan para que no reclamemos el precio.

Gritemos a la muerte sobre estas livideces de los amaneceres sin amor, sin añoranza, impúdicos amaneceres chirriantes de una humedad azotada de lágrimas.

¡Que maten a los amaneceres!
El pulso, extraño aquelarre, se apacigua.
dice:
con las dos manos, con las dos manos, con las dos manos..

*

Uno se vuelve a encontrar. Siempre se vuelve uno a encontrar.

Las lentas oraciones pasan las cuentas de extrañas lágrimas de sombra sobre las losas del osario.

Cráneo sobre cráneo, el mundo negro se establece, corrido, minado, roído. El color puro en gestación.

¡Aquí todo está borrado! Y este acarreo de cadáveres. Llevados. Traídos. Sumergidos y resurgidos.

Qué queda de tu ausencia, gran santo prometido a las llamas del cielo más puro, sino ese amarillo almibarado del hueso que con las ceras luminosas mezcla el gris de los abandonos del tiempo.

Ya no estamos ni en muerte ni en vida...

Y, a lo más lento de este día que vira, te encuentro otra vez, personaje, tú, anciano que vagas por tu morada, sabedor de tus huellas, proveedor de deseos, ahondando en el gran delirio.

Una casa borracha. Cerrada. Arrugando el ceño.

Ahí, una piedra. Allá la curva de un bosque. Una sala. Una escalera.

Alrededor, la mar enarenada de una minucia de tierra.

¡Don Felipe!

Yo no iré a buscarla a aquella sala que no conozco, o que ya no conozco. Pero sí encontrarla y decirle...

¿Dónde está Elia?

Encontrarte. Derramarte. Ser. Escapar. Reconocer. Huir. Encontrarse.

El vacío. Mi ausencia. La tuya. Deshacerse. Formarse de nuevo a los rumores y creer!

¿En qué?

¡Elia!... esta noche de nuevo, lúcidamente, camino a través de estas salas en busca tuya. Te nombro. Te llamo. A gritos.

Sólo contesta la Abominación del silencio.

Un cuarto, una sala, otro cuarto, otra sala y todo un porvenir de huida y persecución.

¿Por qué Elia?

En sus ondulaciones, el mar bate contra unas orillas de desconocidos deshechos.

Pero ¿qué es lo que se conoce? Ni el bosque, ni el monte, ni las piedras. Y la línea se ahueca en unos rostros extraños.

Pese a esta lenta subida de la penumbra, yo te afirmo. Al balbuceo de mis pasos, al compás de mi brazo que tropieza contra los espesos mohos de las paredes.

Y yo debo encontrarte.

O eres tú quien debes estar aquí.

Esta noche, en este movimiento lento de la noche. El paso que va tropezando, rompiendo estas opacidades poco francas, quebradizas y que ruedan tan bien.

No te diré mi amor porque tú no eres más que Elia, la Elia de mis propias polvaredas, esta plenitud en voluntad de persecución, orbe de mis plenas luces.

Andar. Caminar. Seguir.

Vieja morada de las sombras, ¡alumbrarte!

Y usted, Don Felipe, deslizando sus halos en ese recodo sobre el último escalón, con ese su:

«Franz, amigo mío, mi buen amigo, haga el favor de seguirme, usted se acuerda, sí que se acuerda, amigo mío, la belleza, lo Admirable, el Movimiento... Una noche en que estábamos...»

Su voz, Don Felipe, se pierde en el oleaje de sombras que hace brotar su palmatoria.

La escalera tuerce. La voz sube. Lo rojo de la llama se torna anaranjado a cada recodo del dédalo por el que me lleva a rastras, cogido a su estela.

«No ha venido usted nunca por aquí, ¿verdad Franz? ¡Qué altísima torre! Dicen que fue de atalaya. Pero ¿no está usted siempre atalayando?»

Su risa, Don Felipe, ligereza de estilete rechinando sobre el azul de las pizarras.

Marcha lenta. Hasta la fatiga, voy recogiendo sus grises aceros, esas efervescencias de plumas, esas madejas de humos, esos pesados andamiajes sin espinazo y que viran... viran... en lo irrisorio de esa llama, el largo plazo de esta subida.

Corredores. Cuartos arquitecturados en forma de rombos, con las paredes de un rosa pálido y el ajuar oriental, en donde de vez en cuando luce con un breve destello de aquel fulgor que huye por allá, un nácar velado por tupida telaraña cuajada de escamas de polvo.

Pero usted va demasiado deprisa, Don Felipe, sólo su voz, ya lejana, me guía ahora.

«Franz», dice usted,

y el sordo rodar de las palabras que en usted son rocallosas.

Yo avanzo, Don Felipe. Avanzo a tientas. Tropezando a veces. ¿Qué contestarle?

Estoy presente, eso sí, y Elia tal vez persiguiéndonos furtivamente, riéndose.

¡Ah está usted aquí, en este oscuro boquete!

De perfil es usted como ese pájaro corvo de los jardines que sólo a los amaneceres se entrega.

Inclinado sobre esa puerta, hurgando con malhumorada mano la cerradura azulosa de moho, usted es también ese chacal errante sobre la luna de las tumbas en busca de angustia entre las piedras, la belladona, la jara y el helecho. La mandíbula apretada en una mueca lagrimosa sobre el hueso desprovisto de todo fulgor a no ser el de la luna.

«Entre, entre, Franz... Me gusta hablar con usted en este silencio. Elia está durmiendo, créame, nosotros, nosotros nos acordaremos.»

Un cuarto con cúpula y vidrieras. Abajo, el mar rueda y se derrenga la tierra. Por allá encima, el cielo, sin duda. Burbuja asida a esas murallas y nunca vista. Un vapor húmedo cierra toda perspectiva y se irisa al fulgor de las velas.

«Sentémonos, Franz. Mire, aquí mismo...»

Dos banquetas cubiertas de un apolillado terciopelo grana han sido pesadamente acercadas a una mesa de roble en donde, bajo el hacinamiento de mapas antiguos y de marina, resalta el enorme esqueleto de un alacrán, traído de quién sabe qué expedición.

«Vamos a beber, Franz.»

Usted se dirige al sesgo hacia ese arcón bajo. ¡Hace tantos días que no nos hemos encontrado! Elia, errante, alguna que otra vez, por los bojes chirriantes de un verde inhabitual de rocío. ¿Y usted, Don Felipe? ¿De viaje? ¿Durmiendo? ¿Observando? ¿O simplemente en olvido?

«Sírvase, Franz.»

Un licor espeso brilla en el cristal. Bebemos. ¿Qué sabor? ¿Qué recuerdo? ¿Ninguno? Un letrerito se ilumina en mi memoria: aquel día, a las cinco, una copa de anís, voluptuosos sabores a colinas de pinos, pero no, ese pesado frasco se penetra de muy distintos brezos, no se reconoce nada.

«Franz...»

Usted está frente a mí. Me mira. Tiempo absoluto. ¿Es que estaremos en ignorancia? ¿En repulsa? ¿En ausencia? ¿O recobrándonos?

«¡Franz!»

Tú me salvas de un largo sopor, viejo alcohol quebrado en este retoño de vidrio. Multiplicando los prismas de una luz endeble. Abotagando la lenta abundancia de palabras que no puedo aún cabalgar a mis anchas.

«¡Franz!»

Otra vez el nombre. Mi nombre. Ese que se engarfia en lo más profundo de mí mismo. ¡Una memoria! ¡Qué escasa, esta noche!

¡Sí! En este instante, el disparo en el tubo de una pipa rematada por una flor. Una forma. La sonrisa de una mujer joven, tan pronto desvanecida.

«Franz, ¡vea usted estos puros!»

Un crugir de hoja bajo las yemas de los dedos. Una ligereza amarilla.

Un azul tomado a los negros. Una viruta que huye a lo lejos, ligera.

«¿Franz?»

Aquí estoy, Don Felipe. Le oigo, Don Felipe. Soy su huésped.

«¿Se acuerda usted de Toledo?»

No, no me acuerdo. Ahora ya no me acuerdo de nada. Ni de Toledo, ni de aquellos acantilados gredosos que se yerguen sobre el tiempo de antes. No me acuerdo de nada.

«Sí que se acuerda, mi buen amigo Franz. Sin duda su memoria no le falla sino por costumbre.»

No me acuerdo de Toledo, ni de sus calles, ni de sus puertas. En ningún tiempo. Oye usted, Don Felipe. Yo no conozco más que ese

andar que me gusta imaginar: Elia en las arenas, Elia en el páramo, Elia susurrando con la suavidad del mar.

«En aquel tiempo, Franz, podemos confesarlo, andábamos muy desprovistos y escasos de dinero. Algo encanecidos ya, después de aquella caminata por Castilla. Ciegos, digámoslo también, de tanto viento y tanto sol. Los caballos extenuados. El anillo que llevábamos en el dedo era de poca seguridad. Asidos a nuestra búsqueda, que era —estamos a solas, Franz— nuestra vida.»

Sí, Don Felipe, ¡nuestra vida!

¡Cómo late nuestra vida! Con violencia. En sus discursos, yo me apoyo, me erizo, trato de afianzarme. Y esos caballos tropezando contra las rocas, en las largas caminatas nocturnas.

«En aquel entonces, Franz, vivía en Toledo un hombre raro. Potente. Rico de galas, según creíamos, y de resplandeciente mirada. ¿Se acuerda usted, Franz?» Una torre solitaria en la cresta del peñasco. Guardándola, unos hombres harapientos, hambrientos. Abajo, «el río», torrente fiero, agrietado de remolinos, sucio de arenas. El brillo de un acero antiguo sobre una espada. Miradas locas. Tal vez podría acordarme de aquella etapa.

«¡Franz, acuérdese de Toledo!»

Don Felipe, ¿cómo podría acordarme de lo que no se puede conocer?

Y esa manera de colocar su mano sobre la mía, de acercar el mechero a ese nuevo cigarro, de proyectar su sombra sobre el cristal del frasco y de volver a servirme.

«¡Franz, acuérdese! En Toledo vivía un hombre al que llamaban el Greco. Nosotros lo conocimos. No, Franz, no escape ahora por un estrecho callejón. Y nos dijo, usted lo sabe, Franz: Ya sé que ustedes son extranjeros, como yo. Y nos llevó a su casa. ¡Acuérdese, Franz!»

Yo no me acuerdo, Don Felipe. Usted, como siempre, dice cosas de esas a oscuro viento, a las que yo no me puedo oponer, pero por las que yo voy hacia el establecimiento de Elia que usted ha hecho en contra mía.

«Muchos cuadros, Franz, en aquella casa. Miren como pinto, decía. Aquí verán ustedes unos pequeños rótulos cuya imagen puedo, a petición de ustedes, reproducir. Los mando a los puertos y navegan. ¿Qué es la pintura? añadía.»

¡Oh Don Felipe, yo lo veo a usted en la lentitud de un rostro de loco, reventando el espacio de todo lo que lo cierra, lo clausura, lo aprieta, lo estrangula. Yo lo veo en ese grito del último momento que desde entonces no cesa usted de proferir... ¡Oh, Don Felipe, no me obligue a que le diga, si no en este mismo instante me volvería criminal!

«Sí, ¿qué es la pintura, verdad, Franz? Sino esa necesidad de ser. De asir, de rechazar, de proseguir. Un largo viaje, mi buen amigo Franz.»

No voy sino a la contra de un cantar. De nuestros cigarros brota una espantosa estructura de humo. Le alargo la copa que usted gusta de tener siempre llena, Don Felipe, y que me devuelve.

La querella tiene sus fugacidades lívidas y usted su noche.

«¡Qué viaje tan largo, Franz!

¿Cómo terminar con esta farsa? ¿Olvidarla? ¿Volverla del revés? ¿Borrar los rostros? ¿Cerrar los cuerpos? ¿Doblar las manos, alejarlas? Que no nos agarren más. Que no nos estrechen más. ¡Que no nos tiñan más con lo áspero de sus sueños!

Pues lo que ya está pasado, verdad Franz, no es más que un sueño.

Y, a pesar de todo, mire, vuélvase... no, no es un alcatraz tropezando en los cristales de nuestras llamas. Escuche, vea, usted está aquí en su casa, en su casa, amigo mío, mi buen amigo Franz.»

Su voz, Don Felipe, resbala por el compás del tiempo, de un tiempo seguro pero diluido, apresado en lo sinuoso de esas corrientes, esas aguas que de cielo a infierno no cesan de ser ascendentes, subimos con ellas, cavamos, tropezamos, rompemos, batimos con igual impulso, aquí o allá, tanto detrás como delante de nosotros, todo en sudores, en resbalos, en cuchilladas, en alamares claros arrojando lo oscuro de las tormentas o de los mares.

«¡Ay Franz, Franz! permítame que le sirva de nuevo.»

El alcohol enrosca sus reflejos en reflejos.

Yo le escucho, Don Felipe, y tal vez incluso en ese aleteo que ahora no cesa de pesar sobre el cristal, en el viento que polvorientamente se levanta, y ese brillo chisporroteante del mar, allá abajo, sí, tal vez...

«¡El Greco era amor, y el amor rebeldía!

Y ¿qué decía, Franz, que uno no pudiera llevarse consigo?

¡Toledo, la hechicera! El callejón estrecho ocultando aún mejor el gregoriano canto de unos tesoros que nosotros no conocíamos más que en polvo de caminos.

Aquella casa, Franz, se acuerda, aquella casa perdida, condenada al anatema de la traición, aquella casa deshecha y recogida por él en violento desafío como es debido en remembranzas de sombras para establecer una luz. ¡Ay Franz, qué luz! ¡En un barrizal todavía sonoro reformándose y, lentamente, con aguda mano de viaje, trazando el círculo, rodeando la noche, cavando la lenta desmesura de las tormentas, como un hechizo, Franz, como un hechizo!

Había allí, Franz, en aquella ciudad, toda la claridad del mundo apretada en la profunda noche de las angustias, y después, después...»

Su cabeza, Don Felipe, se va inclinando, despacio.

Una, dos, cabalgándose casi, las olas en la peña al pie de esta muralla no cesan de perseguirse o de perseguir.

Elia, tú vuelves a mí por esta calle oscurísima y fría y, de pronto ese golpe preciso pero que de donde vendrá ... esa hebra de sol estrecha y dura en tu vestido.

Elia, y usted, Don Felipe, perdidos en un pasado de imágenes que me obligan a desplegar.

Lenta memoria. No vuelvo sino a aquel momento en que estábamos, sí, lo sé, apoyados contra la pared de aquella iglesia en el ocre desconchado de las piedras... ¿y qué más?

«En aquellos cuadros, acuérdese de las manos, de la forma de las manos. Separadas, pulgar, índice y meñique, mayor y anular juntos.

Sí, acuérdese, no se ha preguntado usted nunca por qué se hallaban aquellos dedos así ligados y desligados, por qué razón, con qué sentido, oh, ya sé, sí, por favor, ese rasgo fue advertido, incluso explicado de

algún modo. ¡Hubo quien dijo que era una manera de poner su marca! ¡Una firma! Tal vez una manía. ¡Que sólo podía ser así!

¿Una firma? ¡Qué necesidad tendrá de firmar el que con un solo rojo pone su nombre!

¿Una manía? ¿Por qué no una costumbre? Igual de ridículo, Franz, que el deseo de explicar el alargamiento excesivo de los cuerpos por no sé qué astigmatismo.

Entonces, explíqueme usted, Franz.»

Yo le escucho, Don Felipe, camino sobre sus huellas. Pero Elia ha vuelto, lo sé, Don Felipe, está aquí, Don Felipe, y si el mar ahora bate tan fuerte...

«No dice usted nada, Franz. Está soñando, ¿verdad? El sueño es lo propio del hombre, Franz. El recuerdo también, ¿verdad?

Pues sí, Franz, el Greco juntaba el mayor y el anular: conjunción del amor divino y del amor humano.

El Greco, acuérdese —coja otro cigarro y por favor, vuelva usted con nosotros—. El Greco, en aquel faro de sabiduría que era entonces Toledo, era color, era movimiento, era camino, era el establecimiento de una fuerte e incorruptible rebeldía.

Hoy día, Franz, hemos edulcorado la representación que nos hacíamos del hombre de los colores.

El pintor arroja sus colores a la faz de un mundo de tinieblas, de un mundo negro, obtuso, cerrado.

Lo vemos como un hacedor de imágenes pero no como un iniciador de la imagen que es nuestra representación, nuestra percepción, constante de un absoluto de vida.

Así el Greco, erguido en su violencia, hombre de Creta arrojado a la faz de Roma.

El sulfuroso Ticiano lo vincula aún con el árbol.

Miguel Angel, «buen hombre» enorme, escaso de vida, le lanza hacia otros infinitos.

¡Felipe II! ¡El Escorial! Todo lo que crece y cruje en rumor profundo. El amor, el amor, Franz. ¡Franz! ¿Me escucha? De un mundo, el nuestro, que, al fin se percibe.

¡En demonios!

Hyerónimus Bosch, en el fervor de las reales manos. Y ¡Leviatán al fin reconocido, Franz, reventado, ensangrentado sobre el azul de los mares!

Y Toledo, sí, ¿se acuerda usted de la negrura de aquellos hombres, acarreadores de murallas, acarreadores de huecos de murallas, acarreadores del lugar adonde viene a cobijarse el misterio de la noche?

Pero qué misterio, Franz, qué misterio, ¿se acuerda usted?

En su peñón, la ciudad amontonada, batida de vientos y silencios, hurgando sus redientes de agua en las curvas austeras de un Tajo rojo. Ahí hundidos, reclusos y libres aun a pesar de todo, esos hombres que a las ausencias del tiempo oponen el signo de la palabra.

Me llamas Judío, o Moro, o brujo incluso. Caído del más alto roble, en espasmo de verdad, de carne, de dioses centelleantes rotos a la negrura de las luces más oscuras y que estallan, fatigándose por brillar a la lumbre demasiado amarilla de las hogueras.

¿Lo siente usted, Franz, ese olor a grasa, a sangre, ese olor a carne humana esparciéndose por el mundo? ¡El mundo! ¡Nuestro mundo de entonces y el de hoy!

Entonces aparecen las manos. La palabra de las manos. El ademán. La señal. Donde el rojo de una casaca ya no se distingue en la llama, se ve aún brillar el hueso de una mano que despide.

Y el Greco se apodera de esa mano, la agita, la enarbola, la violenta y la afirma, por sobre los planos de color, rojos, verdes, azules, malvas, ocres y negros que no han cesado de ser atormentados en la forma y que no cesan de resurgir.

Y yo, en estos tiempos, Franz, se lo repito: a los dos dedos bendecidores de un dios que no existe pero que no acaba nunca de morir, se opone la unión del cordial y del anular, amor humano yuxtapuesto al amor divino, de esa divinidad que no cesamos de espolvorear.»

Le escucho, Don Felipe. Desde la espuma, allá abajo, me llegan extrañas voces.

«¡Oh Franz, cómo no oírlo, aquel grito! Usted se acuerda de ese cuadro, las bodas de la Virgen, uno de los últimos. José tomando la mano de María o, más exactamente, tomándole el cordial y el anular y apretándolos. El Greco. ¡Franz! Franz, escúcheme. En 1967, aproximadamente, verdad, la expulsión de los moriscos y el cuadro representando la Cena en casa de Simón. Y por encima de Cristo se alza la torre de un alminar y la media luna. La media luna prolongando la cabeza de Cristo.

¿Cómo decir mejor, Franz, esa gran cólera, esa inmensa, monstruosa reprobación en el pleamar de una marea sin brillo que bajo su lento oleaje trastorna, encierra y clausura todas las luces?»

Yo le escucho, Don Felipe, y le voy siguiendo mientras discurre por las callejas de una Toledo no de sol, sino negra, negra como la España de que ahora me empiezo a acordar.

¡El entierro del conde de Orgaz!

¡Usted se ha olvidado, Don Felipe!

El niño (ese niño que dicen ser el hijo del Greco) que con torpe ademán aparta la antorcha. Y no lo diré torpe, lo diré intencionado ese volver de mano que aparta la llama con movimiento altivo, pero hacia atrás, pues lo que está delante, el milagro, no existe.

Nada. Ya no existe nada, a partir del gesto del niño. Todo ha concluido, los santos en sus vestiduras se reducen a las propias cenizas del conde. La tumba abierta se lo traga todo. Aquí termina la descripción.

Sólo perdura el ardiente resplandor de esa antorcha que retuerce la vuelta de muñeca de una mano infantil.

«Toda la ternura, todo el amor, toda la violencia, toda la rebeldía, toda la sabiduría del Greco se irrigan en esas manos arrojadas a la faz de un mundo negro, Franz.»

*

Mire sus manos, Don Felipe, colocadas al sosiego de la mesa. Una de ellas se alza, coge el cigarro, se vuelve, describiendo una curva

mínima. Los dedos ligeramente apoyados sobre ese rollo de tabaco pardo y rugoso, rozan de nuevo el tablero, tropiezan suavemente con la copa, suben otra vez hacia la cara mientras que por detrás, gruesos cortinajes de agua movediza, los cipreses arrollan lo sordo de unas voces olvidadas... Y su voz, Don Felipe, la suya, se aleja, se pierde y a pesar de todo yo la siento acá que se encorva, se dobla, se desliza, se infiltra a través de un aire espeso, por detrás del tiempo, agarrándose otra y otra vez a los hilos que tejen el tiempo.

«Toda en alto bloque, en dureza, en violentísima fuerza, adelantándose, apartándose, oponiéndose, gritándole a la par que la oculta, una rebeldía que nunca ha cesado de erguirle con violencia, de rematarlo de fuego en sus tempestades leonadas.

Mire, Franz ¿se acuerda usted de aquel enano lívido, gran inquisidor de España, Niño de Guevara? Mírelo detenidamente en este retrato en que, goteante de los purpúreos reflejos de sus hogueras, extiende la mano. Sus manos, Franz, más crueles, más espantosas que su rostro. Que son sus verdaderos rostros.

La derecha, que se dirige hacia el suelo, ¿no es una cabeza de monstruo tal y como la ofreciera un Hiéronimus Bosch, no siendo los ojos sino los anillos que adornan los dedos?

La izquierda, crispada, cerrada, recogida sobre el antebrazo del sillón, cavando en órbitas los dos coágulos de piedra de los anillos engarzados que la adornan. Calavera, cráneo lleno de hipos y escalofríos, acechando al calvo poder del tiempo su poder de presencia.»

Pringándose de silencios murmurados, el ámbar acerado de los segundos se agrupa, se amontona. Las palabras, formándose y deformándose, burbujas húmedas y sordas, pesadamente se elevan o revientan.

Le oigo, Don Felipe:

«Esta en forma elegante, oh peregrino
de pórfido luciente dura llave
el pincel niega al mundo más suave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venérale, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el arte estudio, Iris colores,
Febo luces si no sombras Morfeo.

Tanta urna a pesar de su dureza
lágrimas beba y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.»

«¿No es así, mi querido Franz, como don Luis de Góngora en este homenaje de sepulcro consideraba al Greco sabeo o agnóstico, aquel a quien alumbra la estrella?»

Yo no diré tu nombre sino en ausencia de presencia. Toledo. Toledo la conocedora. Toledo la perseguidora.

En esa senda tirada por encima del Tajo venimos nosotros de regreso, levemente manchados de recuerdo, ese mal de cierto gris en el azul de la noche ciñendo la frente.

¡Muros espacios tirados sobre el cielo hosco!

¡Santo Domingo el Antiguo!

Abril de 1614. La lenta procesión en la trepidación de las voces salmodiantes. La iglesia que golpea las sordas cavidades con los silencios desplomados. Manos que sujetan unos cirios de desgastadas fosforescencias. El golpe de un pesado pórfido que se cierra sobre el pórfido.

El cuerpo cogido, cerrado sobre el grito abatido, sobre el grito que ya no podrá gritar.

Todas las bufonerías de la palabra mascullada, encima.

Un choque, un peso de sombra en lo mate del olor a moho.

Una retahíla vacilante hacia el sol de las plazoletas, resurgiendo, volviendo a la vida.

Y allá, en su camino de reconocimiento, un rostro, unas manos por siempre dobladas sobre el peso de una presencia que no cesa de lanzarse, en violencia, en rebeldía, en claridad.

1619. Como Góngora, Don Felipe, los canónigos tampoco se engañaron expulsando de la iglesia el cuerpo.

A esos remolinos de agua cogida a las rocas, su buen amigo Franz, Don Felipe, se abandona.

*

Remontar todos los talentos para conservar uno solo. Amar en contra de la negrura el estallido purpúreo de un impulso de sangre. Arrancar sus labios a la húmeda podredumbre de las tierras que se fecundan, para darlas a las carnes en la grana que a los muertos se libra. Vivir sobre tu cuerpo, tenerlo, forarlo, brotarlo, torcerlo, columpiarlo quizá a la contra de esa primera sombra que no cesa en lodo de embadurnar el nácar. Avanzarte, tenerte, amarte sobre las puertas del abismo, alcanzarte, impulsarte y vincularte en una corriente que en horas y escolleras, no hace sino tirarnos.

Yo te hablo en ausencia, en el rediente de una tierra desechada, apta sólo a los alumbramientos del número. Te hablo desde un silencio de huida que en su humedad no cesa de hilar esos débiles hilos que uno estira desde tan lejos. Apoyado a la sima, con dos torpes dedos yo me ensaño contra esa señal depositada para que allá, dondequiera que estés, en lo profundo tal vez de una luz de oro, tú te resientas también de tan breve llamada.

Ay, Elia, ya no estás... Yo te esperaba esta noche detrás de la puerta y por ti he hecho este lento recorrido en la oscuridad de los corredores.

¿Dónde estás, Elia?

Don Felipe, encontrado ayer de paso en la sala de armas, se inclinó levemente.

¿Hablarle? ¿Qué me hubiera usted dicho, Don Felipe?

Estoy en esta alcoba, en lo profundo de esta tela de sábana. Saboreando la esencia de mi propia saliva. Revolcándome en una hoguera de músculos...

Esta mañana yo estaba en el jardín. Engañando la espera mediante pequeñas tareas en la alberca. Unas aguas con tapa de plomo. Apenas, por debajo, la llegada de un ligero monstruo, renacuajo ensayando locos cruces de luz y sombra. Una vida que se provee a sí misma. Un sol restallando aquí y bien caído allá. El frío de su ausencia colocándose de nuevo en ligeros baches, librándose del calor, emprendiendo su propio esbozo de muerte y encogiendo, a pesar de todo, ese gesto tirado demasiado pronto y que una llama demasiado viva podría quemar. Chapa espejo en que sólo se refleja la fuerza muda de una voz que a pesar de todo se esfuerza por pesar sobre el peso de sus silencios.

Entonces la vi deslizarse, Elia, por la cortina de luz malva bajo la fronda de los árboles de Judea.

¿La llamé? ¿Acaso llegó usted a verme? Yo sí que vi su gesto del brazo apartándose suavemente para doblar una rama. Me levanté. En la alberca cayó una piedra con rumor mojado. Me acerqué, pero debí correr, cogerla, agarrarla, volverla hacia mí y decirte, pero tú ya no eras Elia.

Te busqué. Llamé. Sí, me acuerdo. Como el ruido seco de una ventana cerrándose allá en la muralla.

El viejo loco, seguramente molesto. Y eso fue todo. Entonces corté por la espesura de esos bojes que se aplastaban contra mí con un roce de seda. Me fui corriendo hacia el mar por el duro acantilado de piedra seca.

De esas piedras en que te entretenías un día en enseñarme los diferentes rostros: «un enano para el rey», «una enana para la reina». Y te reías añadiendo: «Aquí un rey para el enano, una reina para la enana.»

Elia, he penetrado en el mar. Me he lavado la cara. He mirado el reflejo de las nieves ondulando en la ligereza de las olas.

He vuelto por la poterna en donde grotescamente redundaban unas palomas rubias. Entonces les he tirado una piedra. Tomaron su vuelo y las vi girar en lo alto y bajar en un vuelo rápido hacia la alberca en donde están de nuevo posadas.

Y heme aquí, en este cuarto. La cabeza recogida en la amargura del blancor ceroso de las almohadas, escuchando gotear el agua clara del silencio de una morada que no termina de susurrar.

Y estás ahí, Elia.

Sentada en esa piedra, cogida en las redes de esa flor de jara color de rosa que se mantiene entre tus dedos. Indice y pulgar. ¿Una presentación? ¿Una pregunta?

El calor inmóvil cargando tus labios con el peso de lo rojo en la espesura agobiante del aire.

El choque de una honda hoscamente perceptible revuelca sus remolinos en el tremendo fluir de una sangre que se enloquece, en la sorda amistad de un sonido último ya perdido.

¿Por qué dijo usted:

«¡De dónde vendrá el invierno!»?

Pero, ¿es que lo dijo, Elia?

Yo no he visto nada, no he oído nada a lo mejor, el color sigue inmutablemente el mismo, restallando en largas arrugas entre este juego de ocre arenoso que nos separa.

El invierno proviene del almizcle potente del otoño, arqueado en su voluntad de plenitud, en el color de púrpura de los madroños, deslizando su presencia de azules por lo cobrizo de un castañar, en su perfil de guerrero alzándose sobre la loma, en su clamor de mujer llamando la noche y derribándola en polvo de cometas, en el caer de un chaparrón sacudiendo la dureza de unas tierras que arañan unas patas, millones de patas, cogiendo, tirando, haciendo y deshaciendo el laberinto de una vida mortuoria que nunca habremos terminado de recorrer.

La llamada de amor se encuentra de nuevo, los cuerpos se alzan y la semilla con fuertes jadeos arrojada a la faz de un Dios despavorido.

Lividez del verano esparcido en su polvo último. Sequedad de los huesos madurando de nuevo la fuga de los musgos. El rodar de las aguas devuelto a los ríos, el sopor agrietado y la vertiginosa promesa de unas locas primaveras pisoteada.

La vida, irguiéndose de nuevo, hinchándose, revolcándose en sus bubas de podredumbre, dispuesta a los más locos estallidos, a las luces más perversas, a los más clamorosos enfrentamientos en la ira de los millones de voces, revueltas, chillonas, cortantes y ya tendidas, despedazadas, molidas entre las fauces de una madre matriz de una madre muerte que no cesa de darles vida.

«¡El invierno!»

¿Qué dice usted, Elia?

Lejos ladran los galgos, allá por la carretera junto a aquellas casas que no se ven, aquellas casas pobremente revestidas por manos de hombres, aquellas casas que no repercuten si no es en la espesura de un pozo.

Tal vez hayas hablado, Elia.

Permaneces inmóvil, como yo permanezco inmóvil.

¿Te habré contestado?

He oído gritar los perros. He visto, aun dándoles la espalda, el hacinamiento de esas paredes cuidadosamente cerradas. He sentido la sombra de la morada, de su morada, captarme suavemente, alcanzarme ahí, a unos centímetros de mi espalda, a unos centímetros de tu cara. ¡Estamos tan cerca, Elia! Tan cerca de esta casa, de esas casas, de esas voces. Tan cerca de tu padre, tan cerca de sus cromos, de sus manos que revolotean alrededor de un cigarro, tan cerca de un alcohol de colores empañados, tan cerca de los veleros, tan cerca de los Galápagos, tan cerca de una piedra de rostros humanos que se cierra en sepultura, tan cerca de un rojo reventando la negrura de una noche oscura y agonizante en el sulfuro de un alba que lo cierne, tan cerca de nosotros, de nuestros gestos, de nuestros labios, de nuestros ojos.

¿Y qué decíamos? ¿Qué veíamos?

¡Ah sí! que los galgos se han levantado, azotados por sus repentinos ladridos. El invierno, Elia, hueco como un hilo ceñido de lino, no cesa de componer su espiral ni de abolir el principio y el fin.

Así es.

Estamos recubiertos por esta ceniza de sombra. Tú te has levantado. Yo te acompaño. Tu mano se halla libre de esa flor. Los perros se acercan. Pasamos bajo la higuera. Por esa brecha el mar arroja con violencia la chillería multicolor de su ocaso. Gris azul, la tarde cae de los tejados, recubre allá lo hirsuto de los árboles, se apesadumbra en playas de aceros fulminados en la montaña.

Tres murciélagos aplanan el aire con su vuelo de terciopelo.

Su mano traza al azar una señal imperceptible, Elia. ¿Será al azar?

Debajo de la hiedra, recostado en la puerta, Don Felipe, mirando a Elia.

*

«Soy un inventor, Franz.

Los desiertos, los océanos, las selvas, monstruosos hacinamientos de rocas, los vampiros incluso, verdad, me lo deben todo...

Ni hablaré siquiera de esos torbellinos de fuego, montados como ruedas en la distorsión del aire, como las ruedas, palancas y bielas de una mecánica espacial que no acabaremos de considerar fuera de ejemplos precisos. De un Estrómboli que sin duda no me debe nada, ni de ciertas piedras abrillantadas que algún día le enseñaré, Franz, y para la que Franz, y tú, Elia querida, lo somos todo. Pero el invento es el mismo. Un corazón gesticulante en el canasto en que acaban de depositarlo y que sigue animando el mimbre.

Una coma, suspendida como un interrogante sobre la ola que romperá o no se abatirá; prefiriéndose de pronto en lo salvaje de su desgreñamiento como una mujer perseguida por el viento...

¡Oh, un modesto inventor!»

¿Por qué, Don Felipe, ese respingo del labio en comisura?

Elia está sentada en una estrecha silla dorada, acariciando el gato rojo al amor de la lumbre.

«Un mínimo inventor, amigo mío, un inventor de memoria, sabe usted.»

Usted puede decir, puede balbucear, levantarse. Acercarse a esa vitrina. Tomar ese libro. Hojear esas estampas, mezclarlas a sus palabras, agitarme todo eso en las narices, nada existe sino ese pelaje rojo sobre la blancura de Elia.

Así la «Hermosura», forjándose en escamas para unos movimientos en sutilezas de discretos arcanos, deslumbrándose en el vuelo del pez volador...»

¿Por qué habernos traído a este lugar?

Por ese pasillo sin fin; desnudo, enlosado de jaspe rojo a lo que pensé, débilmente alumbrado por velas hincadas de trecho en trecho en la base de un espejo deslucido y que no refleja nada.

«Si, como un corazón que se esfuerza por latir para asumir sus marcas en la presencia de astros...»

Lateralmente, a derecha e izquierda, una puerta abierta sobre el vacío de salones en donde no sé para qué malicias arden en profundas chimeneas unos enormes fuegos, trastornando con breves reflejos esa sombra acumulada, chapando de púrpura el oro deslucido de una pastora sobre el bronce verdoso de una cómoda traqueteante.

«El gran cometa cogido en los husos de las brumas, mezclándose de poder en las riberas deslumbrantes de luna, forjando la voluntad de un nombre...»

¡Sólo el balanceo de ese gato runruneante, del crujir del leño engastado en llamas, y el de tu mano, Elia, deslizándose sobre el pelaje!

«El ocre reventando sus imperios...»

Estoy cerca de ti, Elia. Te miro. Te escucho, sola en tu susurro, en la potencia contenida de tu gesto, en la profundidad sedosa de tu cuerpo, en el ir y venir de tu mano, que a veces tapa el verde de esos ojos de gato.

«Así un sencillo mecanismo que no fue nunca sino de oscilaciones en la agilidad de los vientos...»

Una habitación tranquila. A contrapelo de estas imágenes. Dos ventanas con la noche y el mar, una mesa cargada de libros. Un escritorio abarrotado de grabados, unos sillones de cuero verde, desvencijados, la lumbre, esa vitrina en que unos mapas antiguos cabalgan, un jarrón negro apoyado de soslayo contra una arqueta medio destripada de donde se escapa una retahíla de mariposas marchitas.

«El fulgurante brillo de la pata de un escarabajo pesando sobre la redondez de su bola, salpicando el Universo de resplandores...»

Una miniatura adorna el jarro. Un espíritu desgraciadamente provisto de rostro. Agachado, combatiendo sin duda la perfidia de un limo opaco que no puede revelarse. Hombre, acaso, armado de una linterna; defendido por una lanza. Desafiante desafiado y ya devorado, despedazado, deshecho, bajo el azul de un reflejo que ahí, en lo negro deslucido de la terracota, se mueve en la estela de esa voz.

«... Inventar, mi querido Franz; caídas de voces que nos sea lícito consultar...»

Azul cogido en la forma, desplazado, trazado de un diseño de mirada, sobre esa pared, ese libro, la punta de esa llama, el espesor nocturno de esa cortina. Azul chapado, azul estallado. Cielo reductible a la violencia de un guiño, tirado, cogido, desechado, y cogido de nuevo. Azul en camino de ausencia, en violencia de conocimiento. Aquí sobre esta mancha de loza que no significa nada, y allí llevado al pliegue del cortinaje, tomándote de nuevo hasta mover la mano olvidada que agarra una mata de tomillo. Azul acarreador de ritmos desconocidos, o reconocidos, cayéndose sobre lo brusco de unas deslumbrantes nervaduras en su mecánica, Don Felipe.

«Los pavos reales, mi querido Franz, no establecen su rueda, verdad, sino en el espacio de un tiempo que nos parecería nuestro.»

Yo te persigo, Elia, persiguiendo el azul del páramo. Persiguiendo este día en que se enrosca una presencia que pudiera animarnos.

«Sí, querido Franz, yo soy un inventor, un modestísimo inventor de recuerdos para enjarciar lo real.»

*

En esta noche, en esta habitación, otra vez me encuentro solo.

Con algunos retazos de frases repercutiéndose, añadiéndose en breves melodías sonoras sobre el vacío de las paredes:

— en un arrugamiento de escamas
— el clamor del coro
— una oscilación de vientos
— una mecánica de recuerdo para enjarciar lo real

La bordona de una voz agitada en el runrún de un gato rojo.

Dos labios sacudidos en la torsión del fuego.

La velocidad en descubrimiento de pasillos desiertos tan pronto desvanecidos.

Lo oscuro de unas habitaciones inmediatas y tan pronto cerradas.

El gesto de tu mano, Elia.

Su sombra, Don Felipe, entrecruzando de rayas negras un espacio de luz.

Y el regreso por el laberinto polvoriento de esos recorridos que no acaban de abstraerme.

Elia otra vez desaparecida.

Pero ¿qué has dicho, Elia?

No, no me acuerdo. Tal vez hayas murmurado: buenas noches. Pero ¿cuándo? En qué recodo de esta noche que no termina de hacerse más y más pesada, de levantarse más pesada a cada aurora, de pringarlo todo, de deslustrarlo e invadirlo todo, y colmarlo, al simple sonido de esa voz que dice:

«Ya está usted en sus aposentos, amigo mío; no tiene más que torcer un poco más allá a mano derecha.»

Solo en esta noche eructante una vez más de nieblas y de lluvia.

Beber. Fumar. No dormir. Oponerse. ¡Acordarse! ¿De qué? De todo. De las aguas, del fuego, de la tierra, del aire, del magma que no cesa de producirse, de enrollar, de amasar.

Escarbar una memoria hasta la horrible presencia física del combate cuando caen las cucarachas cargadas de añicos de imágenes, cuando se empieza a oírlas zumbar, encogerse, chirriar, arrastrarse, invadir, para armar, trozo por trozo, reconstituir lo terrible de la visión final que no es sino un grito, arrancado a todo lo que es distinto y que no se mantiene sino en sí mismo, en el centro de ese enloquecimiento del olvido, de lo arbitrario, ese mínimo fragmento que sólo exige...

Volcar, destruir el equilibrio, esa tapa de ataúd que no acabará nunca de saltar.

Liberarse en la caída, girar en la gran ira de los espasmos, proyectarse entero en la imagen, cegarla, rasgarla para establecerse en la siguiente que uno abre a su vez con un mal pensamiento preciso como un cuchillo, y encontrar la otra, detrás, y la otra también y echarse de cabeza, nadar en ese montón de añicos más o menos acerados que se recompone detrás de ti, vuelve a formarse, despliega de nuevo lo liso de sus fachadas incomprensibles, pero que habremos penetrado, en el que nos desmediremos de toda la potencia negra y roja de nuestras muertes acumuladas.

Y seguir andando...

*

Los corredores se convulsionan, se aprietan, se cabalgan por medio de estrechos pasadizos, desembocan en profundas salas, en cuyo vacío

se suspenden, entrecruzándose, frágiles escalerillas de hierro, lanzándose en grotescas circunvoluciones hacia una bóveda que la mirada no logra alcanzar.

Recaen en otras como estandartes ajados, unos largos cordajes armados a veces de garruchas.

¡Una pequeña invención más de Don Felipe, para a su antojo suspender y arriar su memoria!

Más lejos yacen altos bargueños para encerrar, no es cierto, en la multiplicidad de sus cajones del olvido, el número de esos años a los que usted quiere tanto.

Ya no llueve. Las brumas se han disipado.

Jugando como con prismas con los cristales más o menos gruesos, más o menos claros de numerosas ventanas, espaciadas a diferentes alturas, la luz seca de un plenilunio dispone sus masas, sus silencios.

Sí, andar en estos charcos: reflejos de su memoria de modesto inventor, Don Felipe. Chapotear en su realidad. Pisotear lo furtivo de sus llamadas. Desfondar esa avicular barrera de espuma que usted levanta en el ligero moverse de unos labios que se aprietan: su sonrisa.

¡Yo le nombro, Don Felipe!...

¡Yo te nombro, Elia!...

Yo os grito en el chirriar de este sopor en que todo, ya no me lo podéis ocultar más, está a la espera, al despertar...

¡Don Felipe! ¡Elia! ¡Don Felipe! ¡Elia!

¿En qué recodo, en qué brecha, a qué barandales asidos, están ustedes espiándome?

¡Don Felipe! ¡Elia!

El grito sube y no recae...

Caminar a pesar de todo, para asirse del juego de sombra que habréis descuidado de llevaros y que me lleva hasta vosotros.

Agarrar el muro, seguirlo, esforzarse por no sollozar, de ese sollozo que explota y se viene rodando, salpicándome con sus risas agrias.

Seguir, ¿ir hasta dónde? Doy vueltas y más vueltas. Doy vueltas sobre mí mismo. Regresar, por dónde...

Todo se encierra, todo se encubre de la misma uniformidad, como en un recorrido en que uno va forzando las jaras.

Una mesa, un arcón, una sala, un pasillo, la misma luz de luna menos dura, más húmeda, volviéndose ahora más opalina.

Y ahí, esa puerta parecida a esa otra puerta, parecida a todas esas puertas. Vamos, vamos sin embargo, donde sea, al capricho de lo que no es, en la desesperación de lo que es.

Un pasillo abovedado, estrecho, de poca altura, oscuro. Pero allá en el fondo, muy lejano, un resplandor, y la gran memoria de repente agarrándome con la fuerza de sus brazos de miedo, un recuerdo tirado como el jadear de un cadáver: una noche de infancia cerrada sobre su sueño y que vuelve: caverna en la selva en donde uno no puede sino hundirse en el delirio creciente de unas entrañas que crujen con la sensación repentina de esa presencia monstruosa que el brusco despertar anega en sus sudores ¡pero a pesar de todo, ir! ese túnel desemboca *seguramente* sobre el acantilado, al pie del acantilado, junto al mar.

¡Respirar... liberarse... encontrarse!

El túnel se ensancha a medida que crece el resplandor, se agarra ahora a mis manos que baten delante de mí y tiemblan ligeramente.

Y... no, no es el mar sino una cueva muy baja, atestada de viejos toneles que abre por una gran brecha redonda sobre una caverna de donde proviene esa luminosidad profunda, opaca, sulfurosa. Rocas amontonadas, estalactitas perdidas, montones de guijarros blancos, recodos susurrantes de una sorda liquidez, albercas de agua estancada, azulosa...

El miedo abandonado, las manos se encuentran al apoyo de un cigarrillo en el resplandor más cálido de una llama.

El suelo cubierto de arena fina. Poco lejana una fuente de que se percibe el chorrear sencillo.

Y de pronto ese estallido en el estruendo.

Tormenta.

¿Cerca de una salida? Vamos Franz; Franz, recógete ¿y si aquí te encontrases con don Felipe renqueando como después del espadazo de Florencia? ¿Franz? ¿Yo te nombro? ¿Por qué en Florencia? No basta con reírse, le dirás, verdad, Franz: «Vamos, Don Felipe, ya hemos terminado con esta...»

Rastrera, la tormenta retumba, se encoge, se vuelca en pesadas resonancias. Los lívidos estallidos del rayo enjugan lo denso de esta luminosidad criptogámica.

¿Por qué no habría de llover como está lloviendo, Franz? Estás en una selva, ¿no es cierto? ¿estos arcos arrojados al través de esta tempestad que retumba rastrera son leños, verdad?

Que no sean sino unas raíces taladrando lo profundo de estos muros no cambia nada al hecho de que estés en una selva... en vez de una bóveda de nubes, en una bóveda de piedra, pero, Franz, los personajes erguidos, derribados, apoyados a esas rocas, no son sino lo nudoso de esas raíces que de una vez para siempre establecen sus torsos, sus brazos, sus rostros, y si algunos carecen de ello es que no han tenido todavía tiempo de rehacerse.

Lenta torsión de una espesura de escama, ¿eres de piedra o de leño?

Vamos, Franz, Don Felipe se ha acordado por ti. Elia, Elia ha ido a la claridad de las riberas por ti.

¡Ni de leño ni de piedra, Franz, sino de bronce!

Al caer ahí, el rayo ha enderezado la forma. El tonel ha rodado. El vino se ha derramado. Y después, otro, y otro y otro, una multitud de toneles rodando, destrozándose, vertiendo ese vino espeso que le gusta a usted tanto, Don Felipe.

Estruendo, relentes acres, bullicio. Ya no es la tormenta. La tormenta se ha apagado igual que había venido. Ya no son piedras ni siquiera raíces las que retuercen aquí, entre estas paredes, Franz, sino unos hombres grávidamente desnudos que se enfrentan en destellos de hierro, se vinculan, se traspasan, se asaltan, se destrozan, se degüellan, en la viscosidad de una respiración jadeante.

Luego, enervándose despacio, suben los estertores que se plasman en un solo escalofrío. Los cuerpos mutilados se retuercen en sobresaltos breves y se apaciguan, se encuentran, se vuelven a formar. En la espesura de estas raíces, la frágil mecánica se vuelve a componer, no se

deniega, en lo hondo de este suelo busca el agua, en las brechas de estas paredes otra luz.

Corazones reventados, corazones absurdos, yo os mantengo aún en este puñado de piedras... y os rechazo.

La fuente brilla con un destello más leve. Hebra cogida en los lazos de la sombra.

Por mi mano baja una perla de agua redonda...

Sigamos, Franz, a la contra del camino.

*

A Don Felipe

Señor,

En la turbia invención de un día apenas engañado, yo me propulso, como aquel pez, se acuerda usted, que me señalaba una noche, retozando en una lágrima.

Aquellos caminos que fueron acompañantes nuestros, por agua, tierra, fuego, aire y la sangre que forma el tiempo, acaban de disolverse.

Me vuelvo, señor, a la ausencia provisoria.

Su buen amigo Franz.

*

A Elia

Yo no diré su nombre.

Lo llevaré.

En el centro de mis mármoles negros más hermosos, no dejará de arder como no dejaré de espiar.

Del olvido he traído para usted esta piedra en forma de persecución.

Franz.

*

En contra del bosque durmiente el sendero desliza sus silencios fosfóreos.

Abajo, en su azul noche que no acaba de apagarse, el mar se mira en lentas voces.

Fieramente erguido, el muro de alba se desgarra contra las sierras, se escarcha de verde ácido al paso de las cañadas.

Al apoyo de las sombras la larga esleta de los brezos deshechos.

Repliegues, placas, discontinuidad, paros, tropiezos, el bache se ahonda de espera.

No habrá nada más, sino este día.

Obligarse al paso del número, ahí en donde la primera caricia de un soplo se prende en llamada de pájaros.

Ir a la contra de un viento que se establece de nuevo, de un monte que se equilibra, de un seto que se limita, de un espacio que se forma.

Mañana será ese día espeso cogido en el temblor de hierro de un tranvía, de una avenida en su rectitud, de un rombo en su espanto combustible.

Tropezar, acuchillarse, corromperse, desplomarse, levantarse, moverse, estar en la fuerte plenitud de este camino.

Mantener, apartar, evitar esa rama que brota entre las manos. Recobrarse en la cresta y deslizarse en la lentitud untuosa de un caminar ligero al frente de un universo de romeros.

*

Aquí este choque de rocas. Esta nueva luz combatiente. Este bosque desnudo y muerto que en esperanza se despliega.

Y lo liso tras lo liso de nuevas playas que se van estableciendo.

Remontar, asirse de un tiempo de volcanes.

Ir por este largo torneo de montañas que se salpican y rechazan en su propio sol...

y allá,

abajo,

cruzando al biés por la playa, haciéndose, deshaciéndose, unificando, multiplicando, toda ella en profunda dependencia de morada... a la altura de un grito arrojado... arrancándose, la Gran Toscana se hunde en el eco largo de los mares.

Quizá... la sombra se alarga tanto... (*).

JEAN THIERCELIN
«Serre»
84 CADENET (Francia)

(*) La Redacción de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS desea informar al lector de lengua francesa de que el relato *Don Felipe* aparecerá próximamente en francés en «Las Ediciones Lettera Amorosa», Bélgica.



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

LOS ERUDITOS DE LA CONQUISTA Y EL ORIGEN DEL HOMBRE AMERICANO

Poco se preocupó el conquistador español al llegar a las tierras de América en buscar alguna explicación de dónde proviene esta extraña raza cobriza que encontró en el curso de sus aventuras. Le importaba descubrir tierras nuevas, adquirir riquezas y sojuzgar a los pueblos conquistados. El error de Cristóbal Colón al considerar a los aborígenes de la tierra descubierta como habitantes de las Indias —de allí la denominación de «indios»— resolvía satisfactoriamente la curiosidad de la gente. Pero cuando las filas de los rudos soldados enriquecieron con la presencia de clérigos y gente de letras, cuyos ojos se maravillaron con la diversidad de razas, usos y costumbres de los pueblos de este Nuevo Mundo, la situación era diferente. De repente se presentó en forma imperiosa la necesidad de encontrar una respuesta a la pregunta que con toda lógica se formulaba el mundo: ¿De dónde viene esta extraña humanidad, cuál fue el origen y cuna de estos «indios»?

Y este interrogante sigue en pie. Aun hoy cualquier persona que piensa o indaga sobre el pasado histórico del continente americano se encuentra frente a un hecho sencillo, a la vez que sorprendente: el descubrimiento y la conquista halló a América poblada en mayor o menor densidad, pero poblada con seres humanos de tez cobriza y características, culturas y civilizaciones distintas de las conocidas hasta esa época. Las primeras preguntas que cabe formular sobre este hecho son: ¿De dónde, cómo y cuándo llegaron estos seres a este Nuevo Mundo?, interrogante que ha tenido innumerables investigadores desde la época del Descubrimiento hasta nuestros días. Surgieron así teorías, muchas teorías; ingenuas y pueriles algunas, basadas en fantasías y elucubraciones, faltas de base científica, hasta teorías fundadas en estudios cuidadosos con la ayuda de la ciencia del hombre en su más actual perfeccionamiento. Se distinguen así en los siglos XVI y XVII las primeras hipótesis, casi todas disparatadas en sumo grado, pero pintorescas en sus desatinos; luego la búsqueda de todas las posibilidades, defendidas con razonamientos más serios y más lógicos, hasta llegar desde el siglo XIX hasta nuestros días, a la etapa más

científica de la investigación. No obstante, ni ahora es posible dar una respuesta categórica sobre el origen del hombre americano, y muchas teorías pugnan por llegar a la aceptación general con parciales aciertos y probabilidades. Dos grandes escuelas pueden hoy ser tenidas en cuenta, apoyadas en bases realmente científicas. Son ellas: la partidaria de la unidad racial y del origen único y reciente y la de la diversidad racial, origen múltiple y en parte muy antigua.

Enumeraremos someramente las más importantes de estas teorías para dar una idea de la complejidad del problema. Encontramos así las teorías de un origen bíblico o mediterráneo, el origen semita; los americanos descendientes de Noé, de los cananeos, de los fenicios, de los cartagineses, de los hebreos. El origen griego, español, egipcio, tártaro, chino, africano, polinesio, de continentes desaparecidos, de origen autóctono, y muchos más.

En un trabajo como el presente, no es posible abarcar todo el problema, del cual, por otra parte, han escrito ya los estudiosos innumerables volúmenes. Exponemos sólo algunas teorías de los tiempos heroicos de esta ciencia que, por ser pintorescas, han de despertar curiosidad y asombro. Si bien no pretendemos dar a esta exposición un rigor cronológico, creemos oportuno empezar con las teorías basadas en las Sagradas Escrituras.

Para los primeros catequizadores de la conquista, en su afán de justificar la obligación de convertir a los indígenas a la doctrina cristiana, era muy importante afirmar que ellos también descendían de Adán; por tanto, pertenecían a la misma creación que los demás seres humanos. En primerísimo lugar han tejido muchas conjeturas alrededor del diluvio universal. Según la Biblia, con el diluvio se ha terminado la especie humana, excepto el patriarca Noé, cuyos descendientes han poblado de nuevo el mundo. El cronista chileno fray Diego de Rosales, en su libro *Historia general del Reyno de Chile*, desarrolla esta tesis diciendo:

> Y assi, afirmándome en la seguridad de la opinión corriente y suponiendo que el mundo todo se anegó con el Diluvio, como lo dize la sagrada escritura, sobrepuxando los montes más sublimes, es forzoso confesar que todos los indios occidentales perecieron, sin quedar ninguno, y assi mismo los de Chile, y aviendo de tener todos origen de Noé y sus hijos.

Aunque hubo algunas discrepancias sobre cuál de los hijos o nietos de Noé habrá llegado a América para poblarla, en general estaban de acuerdo que tenía que haber sido Ophir, hijo de Yectán. La elección de Ophir se determinó por la supuesta analogía que lleva su nombre

con el Perú. Uno de los humanistas más famosos de la época —hablamos de los siglos XVI y XVII—, Arias Montano, apoya su teoría, entre otras, con este curioso razonamiento:

> El nombre de Perú no es otra cosa que Ophir vuelto al revés: Pir-o, cambiando luego los indígenas la *o* en *u* para su mejor pronunciación: «Pirú».

Omite, en cambio, candorosamente, el destino de la letra «hache», tal vez pensando, como dice Diego de Rocha, que la «hache» no es una letra. Asimismo el nombre de Yectán se conservó en Yucatán.

> Ophir fue el que más lejos se apartó de sus hermanos —cuenta el Padre Cabello de Balboa—, y caminando según las marinas y costas del gran mar, donde se muestran anchas y larguísimas tierras, y estas dichas tierras y riberas él solo las obtuvo y poseyó. Finalmente, allí se estableció y dio su nombre a toda la costa con el gran mar. Esta región hasta el tiempo del rey Salomón y aun después tuvo el nombre de Ophir. Tal es así que nuestros naturales son derechamente «ophiritas». Desgraciadamente —prosigue nuestro autor—, aunque supieron conservar la memoria del hecho —que son descendientes del patriarca Ophir—, no teniendo uso de caracteres ni de letras, poco a poco fueron barbarizando y tomando cada uno por su dios aquello que más le encuadraba.

Es sugestiva la coincidencia de que también la Biblia habla de un país llamado Ophir, rico en oro, piedras preciosas y maderas olorosas, adonde manda su flotilla el rey Salomón juntamente con su amigo Hiram, rey de Tiro. Son graciosos y conmovedores en su ingenuidad los argumentos de los escritores de la época:

> Como el rey Salomón tenía una sabiduría sobrenatural y como hombre que no ignoró cosa alguna, tampoco ignoró haber en el mundo este pedazo de mundo (América), oculto a los demás vivientes, y así mismo supo y entendió (sobrenaturalmente) que existe allá mucho y muy fino oro. Habiendo ya acabado aquel suntuoso edificio del templo de Jerusalem y la casa real, no menos lo uno y lo otro galano que costoso, con los marineros y pilotos que Hiram, rey de Tiro, gran amigo suyo le dio, mandó hacer una flota en el puerto de Asian Gabet, y hecha, le mandó que caminase a Ophir. Y fue así que marcaron sus velas para el Oriente y surcando aquellos nuevos y desconocidos mares vinieron a nuestro Pirú, de donde al cabo de tres años volvieron con una gran suma de oro, que el texto sagrado lo numera en 950 talentos. Esta fue la primera flota que para la tierra de Ophir se hizo, aunque creo que deberían ir muchas veces a ella por oro.

La cita es de Cabello Balboa, quien continúa así:

> Más tarde Josaphat, rey de Judea, habiendo hecho amistad con Ochosia, rey de Israel, hicieron compañía para volver a seguir aquella navegación y camino, y aunque Josaphat era bueno y andaba en la ley del Señor, disgutóse El mucho en que con los malos confederase, y por castigo de esto le destruyó Dios la flota, y así no pasó adelante la tal navegación y tratanza y se quedaron nuestros ophiritas sepultados en el olvido hasta nuestro tiempo.

Lo interesante es que Colón mismo comenta en una carta dirigida a los Reyes, que había descubierto el país de donde había sacado el rey Salomón su oro y sus piedras preciosas. Este lugar es Veragua, en Venezuela, que tocó en su cuarto viaje.

> Del oro de Veragua llevaron 666 quintales a Salomón, y David en su testamento dejó 3.000 quintales de oro de las Indias a Salomón —dice Colón— para ayudar la edificación del templo, y según Josefo, era de estas mismas tierras.

A pesar de que la idea de identificar a Perú con el Ophir bíblico era muy tentadora, habiendo en Perú efectivamente gran abundancia de oro y plata y otras semejanzas con el relato bíblico; sin embargo, algunos estudiosos con más criterio científico la refutan. El ilustre e ilustrado jesuita P. Cobo dedica en su libro *Historia del Nuevo Mundo* un extenso capítulo. Dice, entre otras cosas, que si la flotilla del rey Salomón hubiera hecho el viaje viniendo de Asia, el viaje sería tan largo, que ni siquiera los tres años, como dicen que ha durado, hubiera alcanzado. Y en este lapso «no hallarán bastimentos que pudieran conservarse tanto tiempo, especialmente habiendo de hacerse buena parte de la navegación por la tórrida zona, donde es el temple de tal calidad que si mucho se detienen las naos en él se podriecen y corrompen las vituallas».

Ya que estamos hablando de la Biblia, viene muy al caso mencionar unos comentarios difundidos en aquella época entre los círculos eclesiásticos. Se escribió mucho acerca de que Jesucristo había enviado a algunos de sus Evangelistas para convertir a los indios al cristianismo. El padre Balboa, luego de describir las diferentes religiones y creencias de los indios, les compadece mucho porque el demonio,

> ... viendo debatido y destroncado su poder en el mundo conocido, se vino a éste, oculto y desviado, entendiendo que en estas partes estará más seguro y encastillado. Pero —agrega— salióle vana su esperanza, según lo que después sucedió. El Padre Oviedo también dice que desde que se ha puesto el Santísimo Sacramento en las iglesias, el diablo iba perdiendo su señorío en estas tierras, y han cesado así los terribles huracanes, tormentas y tempestades.

A pocos años después de la Pasión y Muerte del Redentor fueron vistos ciertos varones de aspecto y presencia venerables, barba larga, vestido honesto, trato y conversación santísima, informadores de la nueva manera de vivir y predicadores de la doctrina. De esto se tuvo muy clara y común noticia y se ven y muestran su efigie y figuras en algunas piedras esculpidas y entalladas de bulto. Aún más: ¿De dónde proviene el emblema de la cruz que figura en las decoraciones de muchas cerámicas precolombinas? ¿Y las tres cabezas sobre unos vasos peruanos, no significan evidentemente la Santísima Trinidad? También Santo Tomás ha dejado la huella impresa de sus pies sobre más de una roca americana a lo largo de su peregrinación. En Yucatán cuentan los naturales la aparición de un varón santo y muy hermoso, quien les enseñó a adorar y a reverenciar a la santa veracruz. La verdad es que muchas leyendas americanas hablan de los hechos maravillosos de un personaje mítico, que lo representan como a un hombre de tez blanca y con abundante barba. Recordemos, por ejemplo, a los mitos mexicanos sobre Quetzalcoatl y el Viracoche incaico.

Haciendo abstracción de una posible llegada de la flotilla del rey Salomón, la idea de que los indios descienden directamente de los primeros pobladores hebreos tuvo muchos partidarios en los círculos de los más eminentes espíritus de la época.

Era ésta una hipótesis que cautivaba a los intelectuales más selectos, entre ellos al padre Las Casas, sublime defensor de los indios. Hemos visto ya que era casi unánime la opinión de que la población originariamente derivaba del tronco hebreo, es decir, de un nieto de Noé.

En el libro número 4 apócrifo de Esdras narra la historia de las diez tribus perdidas de Israel. Salmanasar, el rey de los asirios, en la época en que reinaba en Israel el rey Oseas, capturó esas tribus y las llevó en cautiverio. Cuando terminaron los penosos años de esclavitud no quisieron volver a Jerusalén, sino que acordaron entre sí buscar una región, por muy remota que fuera, donde nunca hubiere habitado el género humano.

> Así penetraron por los estrechos donde comienza el río Eufrates —dice Esdras—. Por aquella región había un camino largo de año y medio, y se llamaba la región de Arsareth.

Se comprende fácilmente que una narración de tal índole ha tenido gran poder sugestivo para los escritores de la época, ya que una región desconocida, no hollada por la humanidad y tan alejada de Palestina, no podía ser otra que el Nuevo Mundo. Más todavía: al haber identificado a Arsareth con Tartaria podrían haber llegado hasta

la isla de Groenlandia, de donde, por el estrecho de Davis podían haber pasado a la tierra del Labrador, que es ya tierra de las Indias. Francamente, dado los conocimientos geográficos poco completos de la época es una explicación lógica y convincente.

Varios jalones, en su largo peregrinar, señalan la ruta de los judíos; así entre los chinos y en la India se descubrían vestigios de ellos. Algunos pasajes de la Biblia anuncian también la dispersión de los israelitas, que eran los más idólatras y pecadores entre los hebreos, carácter que luego concuerda con los indios, según los clérigos.

Un extraordinario personaje del siglo XVII, Menasseh ben Israel, gran rabino de Amsterdam y renombrado escritor y humanista, nos dejó un testimonio muy interesante en su libro intitulado *La esperanza de Israel.* Cuenta que vivía en aquel entonces en Amsterdam un judío español converso llamado Arón Levi o Antonio de Montesino, que es su nombre de converso. Este Arón Levi había vivido durante unos años en las Indias occidentales y fue protagonista de una extraordinaria aventura.

Ocurrió que durante su permanencia en América la Inquisición lo acusó por alguna acostumbrada herejía y lo encarceló. Luego de haber cumplido su sentencia resolvió conocer aquella tierra y tomó como guía a un indio cacique llamado Francisco. Cuenta Montesinos que un día, amargado por su desventura, exclamó, sin pensar:

> Yo soy hebreo, de la tribu de Leví; mi Dios es Adonay, y todo lo demás es un engaño.

Oyendo eso el indio Francisco quedó muy sorprendido y le preguntó si también era hijo de Israel. Cuando Montesinos le aseguró que también lo era, el indio le instó a que fuera con él a conocer su gente.

Luego de un largo viaje llegaron a la orilla de un río donde habitaba la tribu del cacique. Los recibieron muy cordialmente oyendo recitar con enorme asombro el tradicional saludo hebreo: «Semah Israel, Adonay El Ohem.» Díjole entonces el indio Francisco:

> Estos tus hermanos, los hijos de Israel, los trajo Dios a esta tierra, haciendo con ellos grandes maravillas y muchos asombros. Pero tienen que vivir ocultos y retirados hasta que llegue el tiempo de redención para todos los judíos.

No podemos negar que es un relato sensacional hecho por un supuesto testigo ocular, tan sensacional que lo citan durante siglos enteros todos los escritores de este tema. Sin embargo, Menasseh ben Israel no queda del todo convencido. Admite que los primeros pobladores de América fueron los israelitas, pero también que luego una

ola de rudos y bárbaros mongoles hicieron irrupción superponiéndose a los hebreos. Sólo así se puede explicar la diferencia racial entre los indios o, como dice el gran rabino

> ... que los de feo cuerpo y de poca inteligencia descienden directamente de los tártaros; en cambio, los de buen rostro y listos, de los hebreos.

Las analogías lingüísticas apasionaban más que nada a los escritores de la época. Sin ánimo de explayarme sobre la peligrosidad de las analogías filológicas daré un muestrario interesante de la fantasía exuberante de nuestros autores.

Empezando con el padre Gumilla, que en su obra intitulada *Orinoco ilustrado,* refiere que después de haber adquirido con mucha fatiga el conocimiento del idioma de aquellos indios del Orinoco constató con enorme asombro que la oración ritual que dirigían al Sol todos los días era la misma que dicen los hebreos y que figura en el Deuteronomio. Cuando les preguntó de quién aprendieron esa oración, le contestaron que de sus antepasados y que no adoraban al Sol, sino al que lo creó.

El campeón de la filología comparada es el ilustre don Andrés Rocha, que en su libro *Tratado único y singular del origen de los indios occidentales del Perú, México, Santa Fe y Chile,* del año 1681, encuentra que el nombre de *México* viene del hebreo Mesías, y que *Perú* en hebreo significa tierra fértil, derivado del verbo *pará,* que quiere decir en hebreo *fructificar,* y de esta raíz vienen tantos nombres como Paraná, Paraguay, el gran Pará; además que los indios llaman *canoa* a unos vasos con los que andan en el agua, y que esta palabra deriva de la hebrea *canon,* que significa estación en el agua. Otro dato es que los indios llaman *carib* a la persona que come carne humana. *Carib* viene del hebreo *carith,* que significa consumidor como fuego; efectivamente, los indios caribe talan todo como si fueran fuego. A un instrumento de herir los indios lo llaman *macana,* que deriva del nombre hebreo *macha,* que quiere decir herida. Y para finalizar, un ejemplo de interés femenino: el nombre Anna fue muy usado entre las mujeres de los incas; una se llamó Anna Guargui; otra, Anna Caona, «con lo que significaban lo gracioso de tales reinas, y en hebreo este nombre cuadra bien el estado y dignidad de reina, porque Anna quiere decir graciosa».

Por último, citamos a Ulloa, un erudito del siglo XVIII, quien en su libro *Entretenimiento XXII,* página 305, dice lo siguiente:

> Es opinión muy válida entre las personas eruditas que poseen con perfección la lengua quechua, traer ésta algún origen de la hebrea,

con la cual hallan mucha semejanza, por aquellas palabras que en la Sagrada Escritura se conservan de ésta, y siendo en la pronunciación y en el sonido iguales, no dejan de ser bastantes las que se notan con esta íntima semejanza, de suerte que, juzgándolo por este principio, no admite duda guardar entre sí mucha consonancia.

La historia antigua ofrece muchos datos interesantes, muy aptos para tejer con ellos alguna hipótesis verosímil. Aristóteles hace referencia de una isla descubierta por unos mercaderes cartagineses, descubrimiento que el Senado ordenó mantener en secreto. El padre Cabello Balboa narra que:

> Ciertos mercaderes cartagineses con pretensiones de ganar honra y reputación en su república, levantaron unos navíos y alzaron velas, siguiendo el sol hacia su ocaso y poniente y gastaron en tal navegación muchos días, y al cabo de muy prolijo navegar se vinieron a hallar muy cercanos de una grande y espaciosa isla, y su postura y amenidad les convidó a que saltasen de los navíos en ella. Y aficionados a sus buenas partes aquellas gentes hambrientas de gloria, dejaron en la isla la copia que les pareció bastante para perseverar y permanecer en aquella tierra y con lo demás dieron la vuelta a Cartago.

Lo interesante es que el Senado no sólo no les agradeció por las penurias pasadas, sino que prohibió bajo pena de muerte divulgar el descubrimiento y ordenó quemar todos los documentos referentes a ello, por el temor de que la gente impulsada por las tentaciones abandonara el país para ir a vivir en las nuevas tierras descubiertas. Así quedó sepultado todo en el olvido, hasta que Aristóteles lo menciona. Ahora bien, aquella isla descubierta muy bien puede ser la Española.

Entre los eruditos del siglo XVII que vivían en América y que se dedicaban a esta clase de estudios, el ya mencionado oidor de la Real Audiencia de Lima, doctor don Diego Andrés Rocha, era el que con más fervor sostenía el origen ibérico o español de los indios. A nuestros ojos sus argumentaciones a favor de su convicción parecen ingenuas, sin embargo no deja de conmovernos su fervor nacido del amor y lealtad que siente por su suelo natal: España. En su libro ya mencionado desarrolla su teoría con argumentos de toda índole, llamando a su auxilio nada menos que la autoridad de 140 eruditos, demostrando su extraordinaria erudición y su condición de bibliófilo incansable.

El primer capítulo de su libro enumera las teorías conocidas en su tiempo, exponiendo los argumentos a favor del origen cartaginés, fenicio, chino, tártaro, atlántido (de la isla Atlántida), ophírico, etcé-

tera. Citas abundantes explican cada una de las teorías de los más variados filósofos, sabios y escritores de todas las épocas, desde Platón, Plutarco hasta Aristóteles; desde los padres de la Iglesia hasta eruditos laicos, como Alejo Venegas, Juan de Solórzano, etc.

El capítulo segundo, el más extenso de los tres que forman el citado libro, trata del origen español de los indígenas de América. Don Diego Andrés Rocha explica la forma de poblar a América en la siguiente manera:

> Que estos indios occidentales, después del Diluvio universal, se comenzaron a poblar por los descendientes de Jafet, hijo de Noe; de Jafet descendió Túbal, quien pobló a España, y sus descendientes la ocuparon y poblaron, y de ellos, como estaban vecinos a la isla Atlántida, vinieron poblando por ella y llegaron a tierra firme, que corre por la parte de Cartagena... y fueron poblando..., la Cartagena hacia el Norte, y subirían... por todo eso del reino de Santa Fe, costas de Brasil... y todo lo que corre de estos llanos hasta el Paraguay y Buenos Aires.

Expuesta así su teoría sobre la genealogía de los indios examina las «costumbres, ritos y propiedades» de los primitivos españoles, confrontándolos con lo de los índigenas de América y encontrando perfecta analogía y correspondencia en todo y probando así lo acertado de su teoría.

Construye Rocha su monumental edificio especulativo sobre cuatro célebres autores, reales autoridades que fijaron las características de los antiguos españoles. Son ellos Celio Rodigino, fray Gregorio García, el padre Alonso Venero y el licenciado Cepeda. Luego apuntaba con otros escritores y con su propia experiencia las semejanzas detalladas con suma minuciosidad, llegando a la conclusión de que efectivamente los indios occidentales no pueden ser otra cosa que descendientes directos de los antepasados españoles.

Sus argumentos, harto variados y pintorescos, empiezan con la abundancia de mantenimiento y metales en América, que hacen verosímil que los primitivos españoles buscaron estas tierras para su propio abastecimiento de estos elementos.

La segunda «proposición», como dice Rocha, es que los antiguos españoles eran gente muy apta para la guerra. Sale del paso el oidor Rocha diciendo que

> ... si bien muchos indios no son tenidos por tan valientes, especialmente los habitantes de las zonas tórridas; otros, en cambio, que se apartan de la tórrida zona son valientísimos. Estos últimos, puros descendientes de los españoles, mientras los tímidos son razas mezcladas con otras naciones tímidas.

Los antiguos españoles eran muy sufridores de hambre, sed y trabajo y muy ligeros y vigilantes en la guerra, lo que concuerda con los indios, gente que «si tiene guerra es vigilantísima y se está dos días y dos noches sin remudar, ni dormir, sólo mascando coca».

Por otra parte, los primitivos españoles, después del diluvio, fueron bárbaros y grandes idólatras, y ni hubo ni hay nación tan inclinada a todo género de idolatría como estos indios en su gentilidad.

Otra «proposición» del doctor Rocha es que los primitivos españoles sacrificaban hombres a los ídolos. Esta costumbre fue tan propia de los indios americanos, que están llenas las historias de los execrables sacrificios que hacían de hombres y muchachos.

Las mujeres españolas primitivas, en pariendo, se iban a lavar al río, donde también lavaban a la criatura, y es cierto que

> ... tienen de costumbre las indias, en pariendo, lavarse luego en un río y lavar luego a la criatura, y es también muy notorio el que estas americanas suelen parir y proseguir con sus ministerios, sin las delicadezas de otras paridas que no se han criado en esa costumbre.

Los primitivos españoles no usaron dinero y se valían de la permuta de unas cosas por otras; lo mismo que se halló en los indios en tiempo de la conquista, los que, si bien eran grandes mercaderes, no usaban moneda en sus contratos y todo su comercio era dar unas cosas por otras.

Los antiguos españoles eran aborrecedores de las ciencias. En esto conformaron mucho los indios porque tuvieron gran desgana a las ciencias y a los libros y a las historias, ya que sólo hacían uso de unos quipos que conservaban sólo memorias recientes. Por tal motivo es fácil creer que estos americanos tuvieron su origen en los españoles. Añade el doctor Rocha que él mismo ha oído a hombres ancianos de España quienes le afirmaron que en muchas partes de ella los hombres de campo se entienden con tarjas y nudos para sus cuentas, cosechas y otras cosas, siendo éste el libro de su memoria que alude a los quipos y nudos de estos indios.

En sus vestidos los primitivos españoles usaron arreos toscos groseros, en forma de unas mantas o capas cerradas, sacos a manera de sayal, los mismos que tenían los indios cuando los conquistamos, dice el doctor Rocha. Ambas naciones tenían esta clase de vestidos que

> ... son muy semejantes a lo primitivo después del Diluvio y a la ley de la Naturaleza, que no tenía aliños ni afeites, y en todo semejantes a los sacos, capuces o capas cerradas que usaron los primitivos españoles después de Túbal.

Dedica largas elucubraciones el doctor Rocha a la lingüística, y en esta ciencia, la más resbaladiza de todas, llega hasta lo gracioso y francamente cómico. «Pónense muchos lugares, montes y vocablos concordantes de la primitiva España y de esta América», dice Rocha, y enumera una larga serie de muestrario de estos datos. Por ejemplo, vocablos comunes en ambos idiomas son, entre otros: *acá, allá, ama, ancha, cana, casco, cota, llama, macho, marco, mula, guante, manta, tío, surco, pasto,* etc. El nombre de *Cuba,* esta isla tan celebrada, ¿quién puede dudar que tomó su nombre del español *cuba,* que significa vaso grande en que se guardan vinos? Del puerto y villa de Andalucía, llamada *Tarifa,* deriva el nombre de una de las provincias de esta América, llamada *Tarija,* bastardeándose con el tiempo una letra, igual que *Tarama* y la isla de *Bahama,* que parecen aludir a la antigua *Jarama* de España. En cuanto a los nombres de personas, una de los incas se llamó *Sinchi Rocha,* y *Rocha* es uno de los apellidos más antiguos de España, apellido del mismo doctor Rocha.

> Añado —dice el autor— que también el nombre de *Mango-Capac* es primitivo de España; *mango* significa el cabo o principio de alguna cosa y *capac* alude a capa. Y cuando el indio se admira, dice: *¡ah!,* y cuando se ríe, *¡ah, ah, ah!;* cuando agarra uno a otro, *¡aha, aha, aha!;* todo español. La voz *guai* que da el recién nacido indio tiene semejanza con la voz castellana, *guai,* aunque muy antigua y por eso mejor.

A otro erudito cronista de la época, fray Diego de Rosales, también le parece

> ... muy probable y verosímil que pasaron los españoles a las Indias occidentales por la isla que antiguamente llamaron Atlántida, la cual con un espantoso temblor se hundió en el mar. No eran los españoles tan cultos y políticos como ahora —dice—, sino sumamente eran rústicos, grosseros y feroces en la guerra, y assi heredaron estas costumbres sus descendientes. Y con la suspensión de la comunicación con España les faltó de él toda la enseñanza y quedaron como oy vemos los indios. Pero no degeneraron en el valor, que experimentamos en los chilenos y brasiles, pues a éstos los hallaron valerossisimos.

Y prosigue su pintoresca argumentación el ilustre jesuita:

> La dificultad que pudiera hazer la variedad de lengua no haze fuerza, que cada passo se mudan las lenguas en todas las naciones, y a pocos años se desconoce la primitiva. Y a la de el color, responde Claudio Abbervilla: que el sol los tuesta y los muda el color en amembrillado. Y que en los Tupinambas, donde él andubo predicando año de 1612, vió que todos los indios nacían blancos, pero que sus padres los untan con un aceite, que reconcentrándose con el cuerpo los muda el color y los pone amembrillados.

Y en la parte de Chile, que tiene tierra fria ay indios blancos. Y en los Chile los he visto tan blancos que parezen españoles. Y assimismo junto con el Estrecho de Magallanes los ay con barbas y blancos, que si vistiessen en trage de español los juzgaran todos como tales, y de Europa hay nombres tan prietos que cotexados con estos Indios parecen ellos indios y los indios españoles.

Podríamos proseguir con las argumentaciones de los eruditos de la Conquista sobre la semejanza de los muchos usos y costumbres de distintas naciones que, según ellos, coincidieron con los de los habitantes aborígenes del Nuevo Mundo, pero creemos que con lo expuesto hemos podido dar un panorama bastante representativo sobre la posición espiritual de estos sabios de la época, quienes trataron de resolver uno de los enigmas de la historia de la humanidad. Y por más errónea que nos parece ahora la argumentación utilizada, debemos reconocer que finalmente sus empeños han dejado sobre estas inquietudes un saldo positivo.—*ANA BIRÓ DE STERN (Olavarría, 70, ITUZAINGO. Provincia de* BUENOS AIRES.)

BIBLIOGRAFIA

R. P. DIEGO DE ROSALES: *Historia general de el Reyno de Chile.* Flander Indiano. Valparaíso 1877.

Doctor DIEGO ANDRÉS ROCHA: *Tratado único y singular del origen de los del Perú, México, Santa Fe y Chile.* Lima, 1681.

MIGUEL CABELLO BALBOA: *Miscelánea antártica.* Quito, 1945.

P. BERNABÉ COBO: *Historia del Nuevo Mundo.* Sevilla, 1892.

P. JOSEPH GUMILLA: *Historia natural, civil y geográfica de las naciones situadas en las riberas del río Orino.* Barcelona, 1781.

LUIS PERICOT Y GARCÍA: *América indígena,* tomo I. Barcelona, 1936.

ARIAS MONTANO: *Antiguitatum iudaicarum.* Leyden, 1593.

Fray GREGORIO GARCÍA: *Origen de los indios del Nuevo Mundo.* Valencia, 1607.

CLARIN Y DARIO: UNA GUERRILLA LITERARIA DEL MODERNISMO *

Como nunca se han publicado las obras completas de Leopoldo Alas, resulta extremadamente difícil tener una idea completa de su crítica a los escritores hispanoamericanos. Con respecto a las relaciones entre Clarín y Rubén Darío, contamos con una documentación

* Este trabajo forma parte de un capítulo de mi libro *La literatura hispanoamericana en la crítica española,* vol. I, de próxima aparición en Gredos. Fue leído en la reunión anual de la NEMLA, en Filadelfia, el 3 de abril de 1971.

abundante. Empezaremos por destacar que lo que Clarín escribía sobre Rubén Darío causó gran escándalo no sólo en Hispanoamérica, sino también en España, donde había críticos que trataban de potenciar la literatura de los ex dominios españoles con fines de fraternidad cultural, sobre todo en las vísperas del centenario del descubrimiento.

La verdad es que Clarín no trataba mejor a sus colegas de España que a los de Hispanoamérica. Por lo menos, su intransigencia estética, según un punto de vista crítico muy suyo y nada amplio, le hacía enarbolar su látigo fustigador para burlarse y herir sin intentar ser constructivo. De aquí que Clarín no gozara de simpatía entre los escritores de ultramar. Era, eso sí, uno de los escritores más leídos en Hispanoamérica, pero sus azotainas o «Paliques» nada hicieron en beneficio de la amistad y acercamiento entre criollos y peninsulares. Resultado éste que ha de verse en la ponencia que vamos a presentar.

Desde las primeras menciones del poeta nicaragüense, Clarín utiliza un tono sarcástico y hasta despreciativo. En un «Palique» del *Madrid Cómico* de 1890 llama al nicaragüense «D. Zabulón, digo... D. Rubén», y también «D. Simeón, digo... D. Rubén» (1). Sin duda quería sugerir con esta aparente confusión del nombre la poca importancia que le atribuía al escritor mencionado.

En orden cronológico, y a partir de 1893, veamos con cierto detalle y según los textos que poseemos el desdeñoso tratamiento que Clarín daba al entonces bien reconocido poeta nicaragüense.

Sergio Beser cita un ataque de Clarín aparecido en *La Publicidad* en 1893. He aquí lo que escribió Clarín:

> El señor Darío es muy decidor, no cabe negarlo; pero es mucho más cursi que decidor y para corromper el gusto y el idioma y el verso castellano ni pintado. No tiene en la cabeza más que una indigestión cerebral de lecturas francesas y el prurito de imitar en español ciertos desvaríos de los poetas franceses de tercer orden que quieren hacerse inmortales persignándose con los pies y gracias a otras dislocaciones (2).

Un poco más tarde, en un artículo dedicado a Salvador Rueda, de 1893, Clarín volvió a escribir de Rubén Darío:

> Su obsesión [la de Salvador Rueda] antiquintanista sólo es comparable, por la desaforada, a su obsesión en favor de ciertos poetas americanos, como Rubén Darío, que no son más que sinsontes vestidos con plumaje pseudo-parisién.
>
> ... ...

(1) CLARÍN: «Palique», *Madrid Cómico*, número 372 (1890), p. 6.

(2) CLARÍN en *La Publicidad* (26 de octubre de 1893), citado en SERGIO BESER, *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid, Gredos, 1968), p. 205.

Rubén Darío, para Rueda, es un poeta nuevo que cincela, y esculpe y hace todos esos primores que antes se llamaban parnasianos y ahora no hay quien sepa cómo se van a llamar, pues los gremios literarios de ese género se han multiplicado al infinito.

Pues bien, el tal Rubén Darío no es más que un versificador sin jugo propio, como hay ciento, que tiene el *tic* de la imitación, y además escribe, por falta de estudio o sobra de presunción, sin respeto de la gramática ni de la lógica, y nunca dice nada entre dos platos. Eso es Rubén Darío, en castellano viejo (3).

Dos meses después un «Palique» de Clarín fue reproducido en un periódico de Buenos Aires. Según, al parecer, un error de varios críticos, sin duda basados en la referencia que Rubén Darío hace al comienzo de su defensa «Pro Domo Mea», ese «Palique» debió reproducirse en *La Prensa,* de Buenos Aires, el 29 de enero de 1894. Alfredo A. Roggiano revisó los años 1894 y 1895 de *La Prensa* y dicho «Palique» no aparece. El error es que en el cuarto volumen de las *Obras completas* de Rubén Darío (4) se lee: «... *La Prensa* de ayer», con La con mayúscula y en itálicos. El libro de E. K. Mapes de Rubén Darío, *Escritos inéditos* (5), reproduce la frase «la *Prensa* de ayer», con solamente la palabra *Prensa* con mayúscula y en itálicos. Por este error, nadie hasta la fecha ha podido localizar dicho «Palique» de Clarín, importante porque obligó a Rubén Darío a publicar su propia defensa. Sergio Beser cita lo único que ha podido averiguar en un escrito de Eduardo de la Barra, *El endecasílabo dactílico. Crítica de una crítica de Clarín,* y reproduce una frase que Clarín escribió:

Rubén Darío no es un buen poeta, es un poeta mediano, un medio poeta..., poeta en Buenos Aires (6).

El próximo «Palique» dedicado a Rubén Darío apareció en el año 1899:

En el último palique de *Madrid Cómico* me quejaba yo de un pórtico de Rueda... Bueno, pues ahora recibo un libro nuevo que tiene... *¡tres atrios!,* que es casi como tener las cuatro fachadas al Norte, ¡y uno de esos *atrios* es de Rueda!

---

(3) CLARÍN: «Vivos y muertos, Salvador Rueda», *Madrid Cómico,* número 566 (1893), pp. 3 y 6.

(4) RUBÉN DARÍO: *Obras completas* (Madrid, Afrosidio Aguado, 1955), páginas 700-702.

(5) RUBÉN DARÍO: *Escritos inéditos,* ed. E. K. Mapes (Nueva York, Instituto de las Españas, 1938), p. 50.

(6) EDUARDO DE LA BARRA: *El endecasílabo dactílico. Crítica de una crítica de Clarín* (Rosario, 1895), p. 48. Citado en Beser, p. 205.

El autor del libro es amigo mío, y por lo mismo le debo la verdad, y no sé si algún café. Es el señor Alcaide de Zafra, poeta correcto y de muy buen oído. El libro se titula *Trébol* y lleva ¡tres atrios!

Uno de Rubén Darío,
otro de Eusebio Blasco
y otro de Salvador Rueda.

Son muchos atrios para un *Trébol*, que no necesita ninguno.

Si el libro se llamara «El Alcázar» o «La Catedral» se explicaría eso de los atrios, pero un trébol con tres atrios, uno para cada hoja, por lo visto, no lo entiendo.

Como tampoco entiendo el *atrio* de la *hoja de oro* debido a la mano de obra del muy acreditado cantero pentélico, el señor de Rubén Darío, mozo listo si los hay, y que escribe perfectamente cuando quiere.

En el verde laurel que decora la frente
que besaron los sueños y pulieron las horas.

No paso por eso. Las horas no pulen las frentes. Quedamos en que no.

Una hoja suscita como la luz haciente
en que entreabren sus ojos de fuego las auroras;

Y ahora viene lo que *suscita* la hoja.

O las solares pompas, o los fastos de Oriente.

¿Qué son los *fastos* de Oriente? El señor Darío, tan ilustrado, sabe lo que era el *fas*, el derecho religioso de los romanos, de donde viene eso de fasto y nefasto; y esto ¿qué tiene que ver en Oriente?

Proezas bizantinas, diademas de Teodoras.

Bastaba una Teodora, como también bastaba antes una aurora. Estos plurales amotinados vuelven locos a los niños modernistas, que imitándoselos a Darío ya se creen genios.

Hoja de oro rojo.

(Esto suena mal.)

Hoja de oro rojo, mayor es tu odio.
pues para *tus colores imperiales evocas*
con el triunfo de otoño y la sangre del día.

---

(7) CLARÍN: «Palique», *Madrid Cómico*, número 8, volumen XIX (1899), páginas 60-61.

Confieso con rubor que no sé lo que es la sangre del día. Conozco el plato del día, sé lo que es orden del día, pero la sangre del día ¿qué es?

El marfil de los rostros, la brasa de las bocas
y la autumnal tristeza de las vírgenes locas
por la lujuria, madre de la melancolía.

Bueno, y ¿ahora, qué? ¿No repara el señor Darío que no ha dicho nada?

El poeta en la *hoja de oro* no *suscita o* esto *o* lo otro, sino esto *y* lo otro. La disyuntiva debió ser copulativa. Porque cuando se hacen varias cosas no se hacen *o* las unas *o* las otras, sino las unas *y* las otras. Esto es mucho más claro que la sangre del día (7).

La defensa de Rubén Darío, el «Pro Domo Mea», recuerda en parte este «Palique», aunque es de una fecha muy anterior y es una contestación a todos los ataques que Clarín escribió contra Rubén Darío a través de varios años. La defensa de Darío aparecida en *La Nación*, de Buenos Aires, del 30 de enero de 1894, y recogida en E. K. Mapes, es:

Cosas que debo advertir a don Leopoldo Alas, después de leer el palique de «Clarín» que reproduce la Prensa de ayer:

— Clarín ha «leído en muchas partes elogios rimbombantes dedicados a un Rubén Darío»; pero Clarín no ha leído una sola obra de ese señor.

— Rubén Darío, que es aquel mismo «don Zabalón» de hace cuatro o cinco años, ¿recuerda, Clarín? (fue en un palique del *Madrid Cómico*...), no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades *modernistas*, llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de su *Azul*...

— A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloretistas, etc.

— En América no hay tal pléyade de escritores nuevos ni cosa que se parezca. Hay unos diez o doce, escritores y poetas, que en España no son conocidos, cuyas obras merecerían elogios del mismo Clarín si éste las estudiase. Lo demás, el *montón*, no es peor que lo malo peninsular. Tenemos la misma sangre, sangre del Cid y de Carulla. Nuestros héroes y nuestros malos poetas no tienen nada que envidiar a los de España.

— Yo no ando poniendo pórticos a nadie. Admiro y quiero a Salvador Rueda; me pidió un prólogo para su libro de versos *En tropel*. ¡Se lo escribí en verso! ¡Y en un ritmo que era *una novedad!:*

Y en los boscajes de frescos laureles
Píndaro dióle sus ritmos preclaros...

Solamente que cuando yo, muy ufano, se los leí a Menéndez Pelayo, me dijo don Marcelino: «¡Bonitos los versos! Pero su novedad rítmica está descubierta hace ya mil años:

Tanto bailé con la moza del cura,
Tanto bailé que me dio calentura...

Y me dijo cómo se llamaban esos endecasílabos.

Por si Clarín no lo sabe, se llaman *¡endecasílabos de gaita gallega!*

— Los jóvenes de *La Pluma,* de San Salvador, son casi niños. Ambrogi, el *enfant terrible,* ¡tiene dieciséis años!

— Yo no hago literatura de *dillettante;* aborrezco el *snobismo.* Escribo en *La Nación* y en la *Tribuna,* de Buenos Aires, en la *Revista Nacional* y en dos revistas más extranjeras. Y todo muy bien pagado, porque, como dice Clarín, «no quiero disgustos por causa de las letras, que a mí me sirven para cosa bien diferente».

— Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el «ejército de Jerjes» puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias.

— No hace mucho tiempo, Clarín criticó en un duro palique unos versos de Batres Montúfar, poeta de Guatemala. Se trataba del poema *El reloj,* verdadera joya de la literatura americana —y esto no lo digo yo, sino Menéndez Pelayo, Boris de Tanneberg, Val, etc.—. Clarín creía habérselas con un *sinsonte,* encontró un fragmento de *El reloj, tomó el poema jocoso en serio,* y a un poeta de principios de siglo le aplicó la misma férula que a un colegial contemporáneo.

— Clarín debe procurar conocer lo que vale de las letras americanas. Un día escribió, poco más o menos: «¿Qué tengo yo que saber de poetas americanos, como de los de la gran China?» Estúdienos y así podrá apreciar justamente lo que hay de bueno entre nosotros. Y por un galicismo, o un neologismo, no condene una obra.

— Además, puede pedir datos sobre los que en América escribimos a algúnos amigos suyos, mejor informados, como Campoamor, Núñez de Arce, Valera, Menéndez Pelayo; sobre todo, Menéndez Pelayo.

— En cuanto a mí, juntamente con el palique de Clarín recibo una carta en que se encuentra esta frase: «Mi admiración, mi amistad, mi cariño, mi lectura constante, usted la tiene.» Si quiere saber, Clarín, quién ha escrito esas líneas, busque la cabeza más alta de España, entre las altas del mundo (8).

La actitud de Clarín empieza a cambiar un poco. En el «Palique» de 1899, entre tantas bromas que le hacía, llamó a Rubén Darío «mozo

(8) Mapes: *Ob. cit.,* p. 50.

listo, si los hay, y que escribe perfectamente cuando quiere». En otro «Palique» del año 1900, llegó a alabarle, con una mezcla de reproches:

> Por Dios, Rubén Darío; usted que es tan listo; y tan elegante... a la española, cuando quiere... déjese de esos galicismos internos que son los más perniciosos. ¿Para qué ese afán de ser extranjero? Cuando a usted se le ocurran diabluras retóricas, que no sean... de París, que sean... de Cantillana, donde ya sabe usted que también está el diablo (9).

Sergio Beser atribuye este cambio de actitud a que antes Clarín no había leído ninguna obra de Darío, pero que por 1899 y 1900 había empezado a leerlas. Al recordar cómo empezaron las relaciones entre los dos, es muy curioso leer cómo terminaron. En su libro, Sergio Beser escribe:

> La última «revista mínima» que Alas publicó en *La Publicidad*, el 7 de abril de 1901, está dedicada precisamente a un libro de crítica de Rubén Darío; la valoración del libro y de su autor es, en general, positiva: «demuestra que él [Rubén Darío] podrá dar el espaldarazo a los tontos *liliales*, pero por su cuenta, nunca veló las armas de tan disparatada caballería»; «se ve a un hombre listo, práctico, de gusto», «lo de hacer versos españoles que parecen traducidos del francés es broma de Darío que deja en cuanto quiere».

En este libro, *España contemporánea*, formado por una serie de cartas publicadas en *La Prensa*, de Buenos Aires, y en el artículo titulado «La crítica», Rubén Darío alaba al escritor asturiano colocándole como el primer crítico español» (10).—*ANNA WAYNE ASHMURST (106 Locust Street. MARTINSBURG, Pa 16662. USA).*

(9) CLARÍN: «Palique», *Madrid Cómico*, número 8, volumen XX (1900), p. 222.
(10) BESER: *Ob. cit.*, pp. 206-207.

CORTAZAR: METODOLOGIA DE LA REBELION *

Si la neurosis puede de algún modo ser definida como un fracaso de los mecanismos adaptativos del hombre para integrarse a su medio, no es menos cierto que sólo criterios apresurados pueden postular la existencia de paradigmas adaptativos cuya eficacia se verifique en todos y cada uno de los individuos. Pues si el fracaso de esos mecanismos supone la neurosis, su buen funcionamiento supone la no-neurosis,

* Capítulo V del libro, inédito, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática.* Véanse los capítulos anteriores en los números 254, 255, 256 y 259 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. *(Nota de R.)*

no la salud; la no-vivencia, no la plenitud; la enajenación, en suma. Cuando alguien muere en una familia, el resto, sus hermanos, por ejemplo, deben sufrir un curioso programa de rehabilitación: aprender cómo mirar a una pared, cómo regresar a casa, cómo descifrar el silencio o el vacío de una habitación. La muerte de alguien en la familia significa la revisión total de los supuestos de un mundo organizado antes en torno a esa presencia y ahora —negativamente— en relación a su ausencia. En el mundo fronterizo de los cronopios todo alude a ese concepto de la realidad concebida como incesante aprendizaje, a esa necesidad de «negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano» (1). Los cronopios se rebelan contra el lento proceso de autodestrucción implícito en la *seguridad*, en el caos organizado de lo cotidiano, y optan por la confrontación directa: «Cuando abra la puerta y me asome a la escalera sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las cosas ya sabidas, no el hotel de enfrente: la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina» (p. 13). Jugarse la vida, no ya por la sonrisa de una mujer amada, como en la época arcádica de las gaviotas eternizadas sobre el cielo azul de la Provenza, sino por un periódico, por la libertad de subir una escalera de un modo particular. La magnitud de los intereses puestos en juego muestra la vertiginosa deflación de lo heroico operada en este último siglo.

Uno de los temas característicos de Cortázar es la apropiación del individuo por elementos exteriores a su persona. En *Bestiario*, como ya se ha visto, todo aparece referido a la ominosa libertad de un tigre; en «Carta a una señorita en París», a las exigencias de los conejitos vomitados; en «Final del juego», a la fugaz e indecisa realidad de un gesto aprobatorio, una sonrisa lanzada desde la ventanilla de un tren; en «Cartas de mamá», a la presencia —o ausencia— de un muerto que se posesiona diabólicamente del protagonista; en *Los premios*, a una popa misteriosa que simultáneamente inflige la alienación y sobresalta al yo de su letargo. En las *Historias de cronopios y de famas* hay una página fundamental para entender la evolución de este concepto, el «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»:

(1) JULIO CORTÁZAR: *Historias de cronopios y de famas*. Ed. Minotauro, Bs. As., 1969, 2.ª ed., p. 11.

«Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y paseará contigo. Te regalan —no lo sabe, lo terrible es que no lo sabe—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj» (pp. 27-28).

El lector sabrá disculpar la extensión de la cita en homenaje a su ilustrativa claridad. Como puede advertirse, tanto el tigre como los conejitos de *Bestiario* eran elementos fantásticos; el tren y las estatuas de «Final del juego» caían en la esfera de la voluntad de representación; la popa de *Los premios* era, como el castillo de Kafka, la frontera de una imposibilidad. Ahora esta apropiación se cumple en términos absolutamente realistas y verificables en la órbita de lo cotidiano. En sus «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» Cortázar había ya escrito: «Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda; justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos» (p. 17). La imagen del reloj ha cobrado por lo tanto una nueva significación al unificar tres temas anteriormente dispersos; enajenación, tiempo y vampirismo en un símbolo de signo enteramente diferente. Si antes la enajenación era un *tema,* a partir de los cronopios queda convertida en *aspecto* de un mundo nuevo. La cuestión es importante y conviene precisar la diferencia. Antes distintos temas se excluían mutuamente, suponían una visión fragmentada de la realidad. Incluso en *Los premios* había un ataque desde diversos frentes, pero la visión integradora, los monólogos de Persio, adolecía de las limitaciones fijada por el carácter analítico de los mismos. Ahora toda la temática cortazariana va a reaparecer sistematizada en un mismo orbe significativo, organizada en un complejo sistema de tensiones, rechazos y atracciones. Cortázar no

necesitará ya introducir el tema en el relato; el tema está implícito en la naturaleza misma del enfoque, o si se quiere, en la simultaneidad con que se produce la multiplicidad de los enfoques adoptados. Que tal visión no se disuelva en la anarquía expresiva de un surrealismo vulgar es precisamente una de las pruebas de que Cortázar es no sólo un escritor dotado de una gran imaginación, sino también un consumado artesano.

En «El diario a diario» Cortázar suministra una visión ya totalmente clara de la cosificación describiendo un fenómeno característico de la gran urbe industrial. Si la importancia de las cosas consiste en la función que se les ha asignado, una vez cumplida esa función la cosa se convierte en inútil: «Un señor toma el tranvía después de comprar el diario y ponérselo bajo el brazo. Media hora más tarde desciende con el mismo diario bajo el mismo brazo. Pero ya no es el mismo diario, ahora es un montón de hojas impresas que el señor abandona en un banco de la plaza» (p. 71). Un periódico, por lo tanto, una vez leído, deja de ser *ese* periódico para retornar a la condición de desecho, de forma no determinada de la materia. Este mismo criterio utilitario se ha hecho extensivo a los seres humanos y a lo específicamente humano, las palabras. Tanto los seres humanos como las palabras ya no son, sino que sirven. En suma, se han —o han sido— cosificados. Antes se aludió al curioso «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj». Vale la pena ahora revisar sumariamente otros ejemplos. En «Qué tal, López», «un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e inclinando un poco la cabeza. Así es como cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y este buen señor no hace más que calzar en el saludo» (p. 82). Los gestos han desandado todo el trayecto desde la originalidad hacia el reflejo; gestos y actitudes —como objetos— resultan perfectamente intercambiables y no son otra cosa que mínimos azares previstos en la dinámica de un orden pre-establecido.

Pero no se trata sólo de los gestos. «Ahí viene López / —¿Qué tal, López? / —¿Qué tal, che? / Y así es como creen que se saludan» (página 83). Se trata también de las palabras. En «Acefalía», «a un señor le cortaron la cabeza, pero como después estalló una huelga y no pudieron enterrarlo, este señor tuvo que seguir viviendo sin cabeza y arreglárselas bien o mal» (p. 78). En un interesante estudio sobre las *Historias de cronopios y de famas* publicado en la revista *Razón y Fábula*, Martha L. Canfield apostilla: «En «Acefalía» nos enseña cómo recuperar a través de cada uno de los sentidos la pureza inicial y la novedad de las sensaciones. Es un hombre sin cabeza el que realiza el experimento, es decir, es un hombre al que le han

hecho el favor de extraerle el órgano pensante, es un hombre liberado del dogmatismo del pensamiento. Solamente un sentido le niega la felicidad de recuperar las sensaciones: el oído, porque a través de él vuelve a recibir el lenguaje y con éste, otra vez, las estrechas fórmulas de una libertad estereotipada, convencional, de frases previsibles y gastadas por el exceso de uso, viciadas por lo tanto de inexpresividad». Esta actitud es igualmente visible en «Fin del mundo del fin», donde escribas desaprensivos llenan miles y miles de impresos que inundan el lecho de los mares y aniquilan toda forma de vida. El paralelo con Bradbury ha sido ensayado varias veces. En *Farenheit 456* el libro constituye la posibilidad de supervivencia de la humanidad; en *Historias de cronopios y de famas* la amenaza de su ruina. Naturalmente el lector puede sentirse tentado a descubrir aquí una nueva escaramuza en la ininterrumpida batalla entre apocalípticos e integrados. Nada más falso. Bradbury da por sentado que sus libros (los grandes libros de que habla en la historia mencionada) son literatura hecha por *cronopios;* y Cortázar, a su vez, denuncia el peligro de una literatura puesta no al servicio de lo humano, de la libertad, sino de la información espuria y el racionalismo vulgar.

«Para luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles» (p. 42), Cortázar propone diversas tareas. Ya en «El perseguidor» había escrito: «Cuando no se está demasiado seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores» (página 595). Las tareas presentes son la reversión de aquellos antiguos deberes. Los deberes representaban para Bruno en «El perseguidor» una posible evasión. Las tareas propuestas en las historias de cronopios acometen la empresa de la rebelión, radicalizan el impulso de la libertad hasta situarlo en el umbral mismo de los actos gratuitos: «Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada» (p. 33). Entre esas ocupaciones figuran la de construir un patíbulo en el jardín delantero de una casa en la calle Humboldt, o cortarle una pata a una araña, ponerla en un sobre, escribir Señor Ministro de Relaciones Exteriores, agregar la dirección, bajar a saltos la escalera y despachar la carta en el correo de la esquina. Esta metodología de la rebelión comprende una «Conducta en los velorios» y unas «Instrucciones para entender tres pinturas famosas». La primera indica cómo restituir su posible dignidad a la muerte y erradicar el hipócrita culto de los muertos. Si la condición humana es una prolongada broma melancólica, la muerte es su remate y la única respuesta frente a ella la hilaridad. La risa misma es un excelente comentario. Las instrucciones,

por su parte, indican cómo situarse ante una obra de arte en relación no mediada, cómo captar algo de ese asombro natural en el acto creador y que como un aura de libertad circunda lo que es la esencia misma de lo poético.

Hay en este libro unas curiosas páginas tituladas «Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver». Por primera vez Cortázar alude de un modo enteramente explícito a aquellas que Jung llamó *coincidencias significativas.* La función de estas coincidencias oscila entre la provocación de la solicitación y el rechazo; lo abrupto e intempestivo de las mismas crea el imprevisto vértigo del vacío. En la ruptura del orden que ellas suponen coexisten la solicitación de la aventura («Por eso los monstruos son tan populares y los diarios se extasían con los terneros bicéfalos. Qué oportunidades, qué esbozo de un gran salto hacia lo otro», (p. 83) y el terror visceral ante lo desconocido. Parece más o menos demostrado que esa solicitación de la aventura se relaciona con la naturaleza humana del hombre, mientras que ese terror ante lo desconocido está ligado a su naturaleza animal. Vale decir, la aventura encuentra su desiderátum en la libertad, y el terror en la costumbre. En esta era de antimateria, antimitología y antiinteligencia, Cortázar se propone rehumanizar al hombre postulando una imagen del hombre como animal de anticostumbres. Para ello escribirá una antinovela, *Rayuela,* e intentará un contralenguaje, pero esto habrá de verse con mayor claridad en el artículo siguiente.

En esta rebelión participan incluso los objetos, sublevándose —o amenazando con hacerlo— contra la función que se les ha asignado. Los dos ejemplos más claros son tal vez «Vietato introdurre biciclette» y «Conducta de los espejos en la Isla de Pascua» («No ocurra que las bicicletas amanezcan un día cubiertas de espinas, que las astas de sus manubrios crezcan y embistan, que acorazadas de furor arremetan en legión contra los cristales de las compañías de seguros, y que el día luctuoso se cierre con baja general de acciones, con luto en veinticuatro horas, con duelos despedidos por tarjeta»; p. 66.) Las pequeñas bestezuelas (incluso moscas, etc.) aparecen como aliadas potenciales en esta vasta insurgencia cuyo objetivo final se identifica con la fundación de una nueva sensibilidad («El lector puede tomarlo como una hipótesis o una fantasía; de todas maneras le hará bien un poco de antropofuguismo» p. 84.) Aun cuando en estas historias de cronopios el acto gratuito aparezca como designio con no escasa frecuencia, su función dentro de un contexto general de pensamiento lo despoja de toda su gratuidad, revela en él una clarísima motivación y una fina-

lidad bien precisa. Diríase que la intencionalidad cortazariana se esconde en este caso bajo el señuelo de la gratuidad. Es curioso que estos avatares de la literatura de Cortázar hayan despistado a ciertos críticos a tal punto como para llevarlos a no ver en las historias de cronopios otra cosa que un intermedio lúdico y no esencial, cuando, como ya se ha visto, el librito reviste una importancia fundamental para comprender toda la obra no sólo anterior, sino también ulterior del escritor argentino.

Cuando las tareas hayan sido realizadas —o estén en curso de realización— la recompensa de esa praxis será la capacidad de entender el discurso del oso de los caños o la facilidad de abrirse paso u orientarse en la indecisa bruma de los sueños. Para tener miedo ya no resultarán necesarias las instrucciones-ejemplos. El miedo será tan natural como el estupor, la alegría o el desencanto, y cada uno de ellos a su vez sólo un fugacísimo reflejo en el infinito espejo de lo humano. Comprenderá por qué la filantropía no tiene nada que ver con la libertad y es sólo una de sus malsanas caricaturas, que el mundo —o la sociedad— pueden o no ser coherentes y que en última instancia todo depende de la capacidad de un hombre para emocionarse ante la caída de un crepúsculo. Verá cómo la realidad no es un orden dado de una vez y para siempre, sino una *ínsula barataria* susceptible de transformación según los *dictados* de una nueva razón que puede abolir las fronteras entre lo real y lo imaginario (como en esa breve y curiosa *Historia:* «Un cronopio pequeñito buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta»; p. 132). Descubrirá, en fin, cómo la realidad es múltiple y compleja y cómo tiene que haber algún punto del tiempo o el espacio, una conjunción favorable en la que esas diferencias se anulen y resuman en la epifanía de lo desacondicionado. Porque es el proyecto —tal vez la utopía— de la desalienación lo que infunde todo su vigor a este disparatado mundo de los cronopios.

En las historias de cronopios surge por primera vez de manera coherente una actitud de rebelión frente a las limitaciones del lenguaje heredado. En *Bestiario* había ya atisbos, combinaciones inusitadas, adjetivos aparentemente gratuitos, anagramas, en fin, una sensación de insatisfacción frente a la lengua con la cual el escritor obligadamente se manejaba. En *Las armas secretas* la reacción iba mucho más allá. Había relatos como «Las babas del diablo», en los que esta insatisfacción amenazaba con cobrar la entidad global de una estrategia. En las historias de cronopios Cortázar se desprende de sus

últimas inhibiciones y decide incurrir en el riesgo de la gratuidad. El lenguaje resulta inútil por estar viciado de un abstracto universalismo. Este universalismo no sirve a los fines de la expresión a menos que se lo contraste con una necesidad *particularizadora,* un proyecto que se define en su doble opción como una *voluntad libertaria* y un *estadio necesario.* Esa *voluntad libertaria* consiste en un *querer expresarse* y ese *estadio necesario* en un *deber expresarse.* El primero marca la necesidad de la arbitrariedad lingüística y el segundo fija los límites de esa libertad, tiende a organizarla en un nuevo sistema de signos donde la palabra lanzada contra la palabra desemboca no en el habitual disparate de la aventura hermética, sino en la aventura incidentalmente hermética de la restitución a las palabras de su dimensión significativa.

En los «Trabajos de oficina» Cortázar alude a la secretaria-gestapo: «Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas» (p. 61). La secretaria se identifica con el orden castrador de los diccionarios (2), define la esterilidad de la conducta lingüística cotidiana. En *Rayuela* los diccionarios (allí llamados «cementerios») desempeñarán un papel fundamental, serán el blanco de innumerables agresiones. Las *Historias de cronopios y de famas* suponen un estadio todavía *conceptual* en la evolución de Cortázar, un alto en el camino y un intento de sistematización de una rebelión hasta entonces sólo apuntada, demasiado difusa por momentos y no enteramente radicalizada. Estas historias deben valorarse, pues, no tanto como realizaciones en sí (su dimensión estética es aleatoria y discutible en la gran mayoría de los casos), sino como un oportuno ensayo de dotar de una coherencia a la hasta entonces contradictoria antropología cortazariana. Bajo ese aspecto su importancia es capital. *(Continuará.) JUAN CARLOS CURUTCHET (Lucio del Valle, 8. MADRID).*

(2) No falta naturalmente alguna referencia a la Real Academia de la Lengua: «A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, *fija, limpia y da esplendor...*», etc. (p. 62; la cursiva es del autor. J. C. C.).

SEIS NOTAS PREVIAS PARA UN REENCUENTRO CON HERMAN MELVILLE

Muerte y resurrección

Para nosotros la ballena ya ha perdido misterio. Ni es la figura demoníaca que atormentara los sueños de Ismael, ni el paralizante terror que embargara a marinos de siglos pasados cuando la veían pasar por babor. Hoy es un cetáceo más, gigantesco, sí, pero únicamente con fines industriales. Sólo *Moby Dick,* la ballena blanca de Herman Melville (Estados Unidos, 1819-1891) continúa navegando por la imaginación de los lectores como un monstruo prehistórico que evitara perder sus significados míticos.

Sin embargo, *Moby Dick* murió casi en el mismo instante en que naciera, arrastrando consigo a su creador hasta las profundidades del océano. Porque la fama, el prestigio que adquiriera Melville con sus dos primeros libros —*Typee, Omoo*— se hundieron definitivamente con esta ballena, que era «la obra aberrante de un loco». Lúcido y desesperado, Melville escribiría a su amigo Nathaniel Hawthorne: «Aunque he escrito los evangelios de este siglo, moriré en el arroyo.» Y ciertamente, encerrándose en un puesto de la Aduana de Nueva York —puesto que había codiciado y supo conservar durante veinte años—, dejaría pasar el tiempo entreteniéndose en la composición de poemas de titubeante estirpe metafísica, para sólo sacar fuerzas en los últimos años de su vida y escribir el fascinante *Billy Budd,* que no se editaría hasta fines de la primera guerra mundial. A su muerte, los periódicos dirían: «Ha muerto Herman Melville, escritor famoso en otro tiempo.»

Pero treinta y tres años después, gracias a que su nieta permitiera revisar los manuscritos que tan ordenadamente había heredado de su abuelo, se encontraron y publicaron *The Apple Tree Table and Other Sketches* (1922) y *Shorter Novels of Herman Melville* (1928), que contenía *Billy Budd,* y se inicia la reedición de sus libros, que durante años ni para críticos ni para lectores tuvieron valor. De esta manera, montado en su ballena blanca, Herman Melville volvió a hacerse presente entre nosotros.

Peripecias en castellano

A pesar de la atención mundial que a principios de los años 20 despertara la obra de Melville, para los lectores en castellano ha continuado siendo un familiar desconocido. Como a otros grandes

autores, a los que la memoria popular ha encerrado en un solo título —y búsquense ejemplos desde Cervantes hasta el actual García Márquez—, a Melville se le dejó a solas con *Moby Dick*. Cierto es que otros libros suyos han sido editados en castellano; pero para conseguirlos debe peregrinarse por librerías de viejo y de nuevo, con la esperanza de estar en un día de suerte. Y aún así es imposible formar un rincón de la biblioteca con siquiera la tercera parte de los 16 títulos de la obra literaria de Melville. ¿Dónde hallar *Pierre or The Ambiguities,* dónde los poemas, dónde *White Jacket or The World in a Man-of-War?*

Pero esto puede cambiar. Recientemente se han reeditado en castellano dos cuentos de Melville. Pertenecen al libro de relatos *Piazza Tales* —que recoge su producción, publicada en Putnam's Monthly Magazine de 1853 a 1856— y se titulan *Las encantadas* (Seix Barral, Biblioteca Breve de Bolsillo) y *Benito Cereno* (Biblioteca Básica Salvat, libro RTV 61). Por la especial finalidad de estas colecciones —iniciar en la lectura de los grandes autores de la literatura universal, llegar a lectores de escasa posibilidad adquisitiva—, es posible creer que despertarán interés por leer «todo» Melville y que las editoras hispánicas se apresurarán a dar a conocer la totalidad de la obra de este clásico norteamericano del siglo XIX.

Tres rasgos

La novela actual, reflejando todos los contextos en que se produce, ha acentuado el aspecto técnico de su elaboración. ¿Cómo no ver, por ejemplo, en *Conversación en la catedral,* de Mario Vargas Llosa, la técnica convertida en elemento esencial del novelar?

Pues bien, a este mundo de técnicas y técnicos, Herman Melville se presenta como un técnico. Para Günter Blöcker, el *Moby Dick* del escritor norteamericano es el animal heráldico de la nueva literatura, «no sólo por ser mito, sino por presentar huellas evidentes de laboratorio». Y verdaderamente, por testimonios del mismo autor, como por lo que cada cual puede extraer de su lectura, *Moby Dick* es un libro «armado», un libro en el que la mano del creador ha dejado algunas veces, felizmente no muchas, su huella claramente visible.

Pero además Melville trae, desde finales del romanticismo, la figura *del creador que asume la literatura no como una inspiración, sino* como un esfuerzo cotidiano. Su esposa, Elizabeth contaba a sus amistades:

—Se queda sentado en la mesa durante todo el día y pasa las horas sin comer nada; no hace más que escribir. Y no se levanta hasta que no llega la noche, obligado por sus cansados ojos, debilitados a causa de una escarlatina infantil, y también porque sabe que por su nerviosismo no le será posible trabajar a la luz de las lámparas.

Junto a estos dos rasgos de la creación literaria de Melville —elaboración técnica y dedicación literaria—, su vida se yergue como ejemplar del continuo fracaso que significa para un escritor pretender vivir de (y para) la literatura. Una y otra vez Melville luchó y perdió por conseguir el éxito masivo que le permitiera dedicarse exclusivamente a escribir. Incluso deliberadamente «creó» para el público, como lo demuestra la carta que envió a su editor inglés, Richard Bentley, en la que le decía que estaba trabajando un libro «mucho más calculado para alcanzar la popularidad que ninguno de los que usted me ha publicado». Pero ni siquiera estos esfuerzos permitieron a Melville lograr el éxito y el dinero que buscaba. Sus «demonios» siempre lo traicionaron; el eventual arponero del «Charles and Henry» tenía la mira apuntando a un siglo más adelante.

Piazza Tales

Melville fue un escritor de grandes planes y pasables fracasos. Si sus primeros libros tuvieron éxito, se debió a que en ellos narraba casi elementalmente sus experiencias por los mares del Sur, tema que la literatura inglesa no había tratado aún en aquellos años. El exotismo era el ingrediente que garantizaba la fascinación del lector. Pero después este marino, que había carecido de una formación intelectual, comenzó a leer intensamente y llegó a los treinta años con una problemática, muchas veces ingenua, muchas veces simplista, sobre asuntos metafísicos. A partir de su tercer libro, Melville, aunque conscientemente se esforzara por volver al camino de la novela de aventuras, se vio atrapado por lecturas y pensamientos que, de una u otra forma, se reflejaban en lo que escribía.

Los sucesivos silencios que rodearon la aparición de sus libros no fueron un desánimo para Melville, sino que, al contrario, renovaron con más fuerza que antes su voluntad de ser un escritor profesional. La paradójica oportunidad que, luego del fracaso de *Moby Dick,* le ofreciera Puntnam's Monthly Magazine de publicarle cuentos y novelas cortas a cinco dólares la página —cantidad que no abonaba a ninguno de sus colaboradores— fue una ocasión muy favorable para desaprovecharla. Pero por buscar la fama y el dinero a través de este

tipo de publicaciones (también colaboraría en Harper's Monthly Magazine) y a la vez, acuciado por obligaciones pendientes, muchas veces entregó escritos redactados apresuradamente y notas más o menos inspiradas de libros que soñaba realizar. Justamente *Las encantadas* y *Benito Cereno* son el resultado de grandiosos planes que no concluyó.

Las encantadas

A fines de 1853, Melville se hallaba embarcado en otro de sus ambiciosos proyectos. Tenía recogidas una buena cantidad de notas para un libro sobre las islas Galápagos, que incluso contaba ya con editor y un adelanto de 300 dólares. En él había depositado sus sueños de gloria y dinero; hasta el título era sugestivo: *Toirtoises or Toirtoises Hunting*. Lamentablemente, los argumentos que ideó —«El rey de los perros», «La viuda Chola», «Orverlus»— no lograron darle material suficiente para desarrollar una historia que llenase las páginas requeridas para completar un libro. Viéndose solicitado por Putnam's para entregar material, y habiéndose quemado en esos días el local de la editorial con la que estaba comprometido, juntó rápidamente algunas notas y las dio para su publicación. Fue el fin de un nuevo sueño.

De las diez notas que entregó con el título de *Las encantadas*, tres son los posibles argumentos que manejó en su intento, y el resto, apuntes —algunos de ellos revelantes de lo que podía haber alcanzado— sobre el ambiente y «población» de estas islas, que presentan el aspecto «que podría ofrecer el mundo después de haber sufrido el castigo de una conflagración». Junto a tortugas, pingüinos y aves raras de las islas surgen con ligeros pincelazos que a veces calan hondamente; bucaneros y piratas que llegaban a las costas de alguna de las veinticinco islitas de Los Galápagos en busca de escondrijo y circunstanciales provisiones. Es muy posible que de haber persistido, Melville hubiera ofrecido un tenebroso cuadro de estas islas ecuatoriales que, sobrepasando un paisaje costumbrista, adquiriera ribetes universalizadores.

Pero *Las encantadas* son sólo notas y como tales deben leerse. El hecho de que sean atractivas y hasta permitan una lectura agradable y poética es muestra, más que de un logro, del indiscutible talento de Melville. Quiérase o no, lo cierto es que *Las encantadas* fue otro pasable fracaso de su creador.

Benito Cereno

La historia del capitán español Benito Cereno, que Melville había leído en el libro *Narrative of Voyages and Travels in the Northern and Southerns Hemispheres,* del capitán norteamericano Amasa Delano, y publicado en Nueva York en 1817, ofrecía para su imaginación todos los ingredientes necesarios —mar, barcos, exotismo, aventuras, esclavos sublevados— para componer un gran libro de aventuras de fondo histórico. Sin embargo, Melville se hallaba atravesando una etapa de desaliento y esterilidad creativa. Cansado de no avanzar, y empeñado en entregar un nuevo material a Putnam's, dio lo que tenía escrito de un primer borrador incompleto, al que agregó notas de carácter documental sobre el desenlace judicial de la aventura. Aunque refunfuñando contra este escritor, «que ahora todo lo hace muy de prisa», el editor aceptó los papeles enviados por Melville y los publicó tal como los había recibido. Otro proyecto que se iba al agua.

A pesar de que la parte del relato desarrollado por Melville es típicamente una historia de intriga, sus preocupaciones metafísicas se hallan latentes en el fondo de él. De ahí que a través del encuentro entre Amasa Delano y Benito Cereno, prisionero éste de esclavos negros que se habían apoderado de su barco, Melville pretendiera reflejar el misterio que se da en el encuentro de dos seres que por primera vez se hallan frente a frente. De ahí, la ingenua frase colocada en labios de Benito Cereno como moraleja de la historia: «hasta tal punto pueden equivocarse los mejores individuos al juzgar la conducta ajena, por desconocer las realidades profundas de su condición».

Pero esta equivocación también sirve para plantear una historia de intriga desde uno de los mejores ángulos: aquel en que se desconocen todos los elementos en juego. Y este tratamiento, que podría haber sido un ensayo valioso para la obra de Melville —y que en esta narración se rompe cuando el narrador se coloca en posición cómplice a su historia y, definitivamente, cuando Benito Cereno salta a la ballenera que venía en busca de Amasa Delano—, queda truncado aunque, como en *Las encantandas,* también ofrezca una lectura agradable.

* * *

Dos intentos frustrados convertidos en relatos sugestivos y atrayentes, que más que nada sirven para indicar el talento de Melville, ha sido la reciente invitación editorial para un reencuentro en castellano con Herman Melville. *Moby Dick,* la obra cumbre, sigue al alcance

de la mano para nuevas e interminables relecturas. Pero habrá que esperar a tener *Bartleby, the Scribener: A Story of Wall Street,* o *Billy Budd,* por ejemplo, en los catálogos de las editoriales hispánicas, para que sea posible comenzar a redondear la imagen de la total capacidad y profundo valor de Melville. Y ésta es una espera que, a pesar de los años transcurridos, vale la pena continuar.—*FERNANDO TOLA DE HABICH (Consejo de Ciento, 205, BARCELONA).*

CANNES 1971: LA ESTABILIZACION

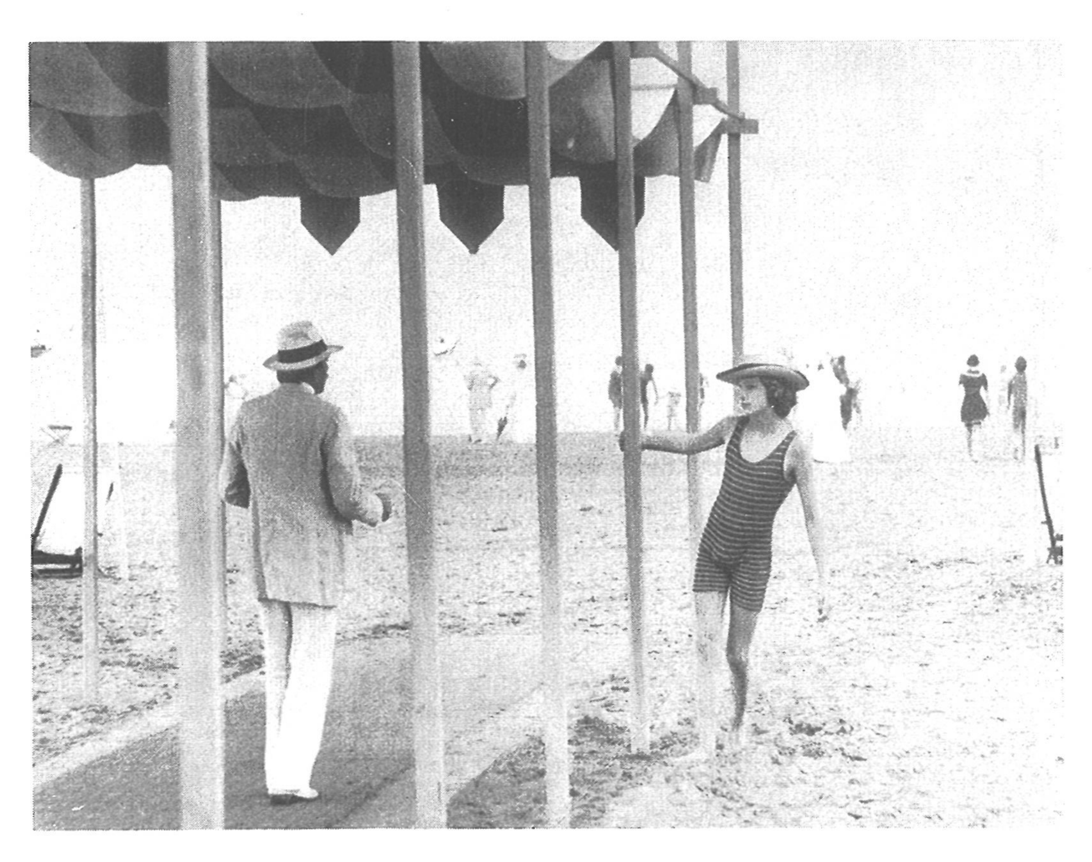
Prácticamente olvidada la acción que, como reflejo de la actividad revolucionaria que en mayo del 68 invadió Francia, un grupo de cineastas *contestadores* emprendieron contra el Festival de Cannes de aquel año y que dio, como inmediata consecuencia, origen a su brusco final; en la actualidad, después de la fórmula de urgencia que fue la edición del 69, se ha llegado al pleno desarrollo de una nueva e, indudablemente, mucho mejor. Hoy Cannes-68 aparece como la frontera entre dos formas muy distintas, aunque exteriormente similares, de concebir un festival cinematográfico; antes el reinado de las películas comerciales, los lanzamientos espectaculares, las fiestas fastuosas, la presencia de conocidas actrices internacionales dominaba el calendario, frente a la presencia, en el reducido marco de la Semana de la Crítica, de una deceña de obras de autores independientes, noveles, de costes reducidos; ahora el marco de las películas comerciales ha quedado restringido a la selección oficial, mientras que prácticamente han desaparecido los lanzamientos, las fiestas y la presencia de actrices de fama internacional, pero ha aparecido la Quincena de Realizadores, que, con sus cuatro películas diarias distintas pertenecientes a los diversos «Nuevos Cines», se ha unido a la Semana de la Crítica para dar un amplísimo panorama del cine, más o menos indepediente, que se hace en el mundo. De esta forma, en Cannes, una vez más, el sistema ha engullido a los *contestadores,* pero de una forma que, en gran medida, lejos de suponer una degradación, supone un triunfo, en cuanto es una justa adecuación a la realidad: a la sombra de los millones que movilizan las grandes producciones comerciales vive y se desarrolla un cine independiente, económicamente muy restringido, de mucho mayor interés, pero que sin aquél no podría existir. Contrariamente al Festival de Venecia, donde los sucesos del 68 significaron el nacimiento de un purismo, inviable en el terreno cinematográfico, que eliminó por

completo el cine comercial en beneficio del independiente y, como resultado, desde entonces arrastra una mísera existencia, el Festival de Cannes ha dado un gran paso hacia adelante y se ha situado, sin duda, a la cabeza de los de su especialidad.

Películas a concurso

Como ya ocurrió el año anterior, en pago a la apertura de las manifestaciones paralelas, la selección oficial ha tenido un nivel muy bajo y los premios, una vez más, han sido acaparados por las grandes marcas norteamericanas, salvo uno de consolación otorgado a las cinematografías del Este —*Amok,* de Karoly Makk, húngara—; bien para películas directamente norteamericanas —*Johnny got his gun,* de Dalton Trumbo; *Panic in Needle Park,* de Jerry Schatzberg, y *Takin-off,* de Milos Forman—; o bien para películas de otras nacionalidades, indirectamente financiadas por compañías norteamericanas —*Morte in Venezia,* de Luchino Visconti; *The go-between,* de Joseph Losey; *Joe Hill,* de Bo Wiederberg, y *Sacco e Vanzetti,* de Giuliano Montalvo—, cuyas versiones originales están habladas en inglés; o bien por películas distribuidas mundialmente por compañías norteamericanas —*Per gracia ricevuta,* de Nino Manfredi.

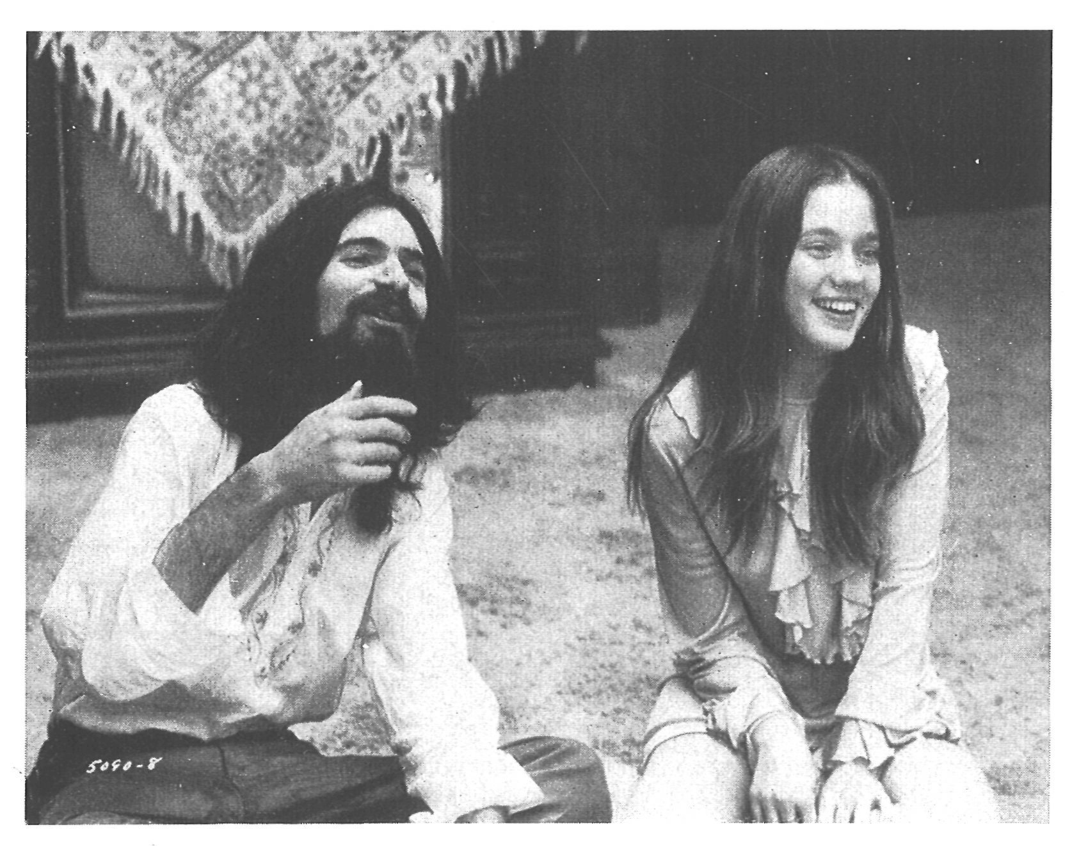
Dalton Trumbo, conocido guionista norteamericano, miembro de la tristemente célebre Lista Negra de Hollywood, condenado a un año de prisión por la Comisión de Actividades Norteamericanas, durante una temporada que vivió en México conoció y se hizo amigo de Luis Buñuel, comenzando a trabajar juntos en una adaptación de su novela *Johnny got his gun,* que Buñuel debía haber dirigido en 1964, pero que por razones de producción no se llegó a realizar. En 1971, a los sesenta y cinco años de edad, después de una larga carrera como guionista, Trumbo realiza su primera película, *Johnny got his gun.* La anécdota se centra en la vida de un soldado que, herido durante la primera guerra mundial por la explosión de una granada, logra sobrevivir a pesar de haberle amputado los brazos y las piernas y tener la cabeza tan deteriorada que no puede ni ver, ni oír, ni hablar. La obra está dividida en dos partes: una, en blanco y negro, en la que se relata la existencia de este despojo humano, cuya vida conservan los médicos como experimento, creyendo con las facultades mentales atrofiadas, y su lucha para hacerse entender por los médicos y la enfermera que le rodean; y otra, en color, en la que se amontona una serie de recuerdos, reales y oníricos, de su vida anterior. Mientras la primera parte tiene un gran interés, sobre todo en lo referente a las extrañas relaciones que nacen entre la enfermera y él, superando con creces el ex-



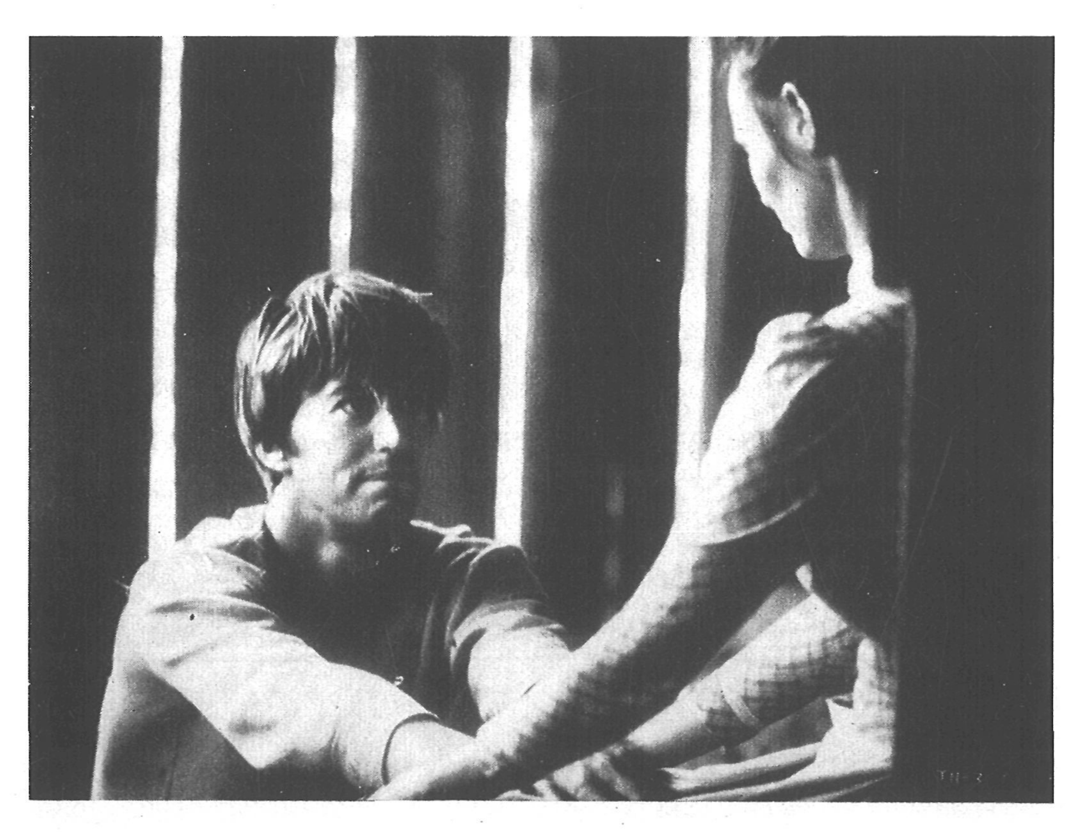
VISCONTI: *Morte in Venezia*



LOSEY: *The go-between*



Milos Forman: *Taking off*



Bo Wiederberg: *Joe Hill*

cesivo panfletarismo del final, la segunda, de la que tan sólo se podrían salvar algunos recuerdos reales, especialmente una larga escena de amor con su novia antes de partir a la guerra, en seguida se pierde en consideraciones más o menos alegóricas, de estilo claramente felliniano, de mínimo interés y muy desconectadas de la anécdota. No se comprende muy bien cómo Trumbo, a tan avanzada edad, ha interrumpido su actividad como guionista para realizar esta obra tan extraña, desde cualquier punto de vista, dentro de la producción norteamericana.

Milos Forman es el primero de una lista, en la que le siguen Ivan Passer y Vera Chytilova, de jóvenes realizadores checoslovacos que, a partir de las difíciles condiciones de trabajo creadas en su país por la invasión soviética del verano del 68, han comenzado a trabajar en Estados Unidos, aprovechando el éxito alcanzado por sus obras checas. Para Forman, creador de un nuevo estilo de comedia, basado en una historia mínima, una extraordinaria naturalidad en la actuación de los improvisados actores que siempre utiliza y una gran habilidad para extraer el mejor provecho de las escasas situaciones cómicas en que apoya sus películas, ayudado por su habitual fotógrafo, Miroslav Ondricek, la realización de *Taking-off,* su primera obra norteamericana, no ha supuesto ninguna variación respecto a sus trabajos checos; ha empleado los mismos métodos y ha obtenido los mismos resultados, incluso puede hablarse de *remake* de su película de fin de estudios, *Konkurs.* Una nueva historia de relaciones entre padres e hijos, con la única diferencia que aquí los puntales básicos son las drogas y los *hippies,* igual a las anteriores en cuanto a su desarrollo, su intrascendencia y su final feliz. Pero hay que reconocer que *Taking-off* es, sin desviarse un milímetro de la línea marcada por sus obras anteriores, uno de los mejores trabajos de Forman.

Con gran frecuencia una de las grandes víctimas de los festivales internacionales resulta ser la película soviética, dada la mala fama que, no sin justa razón, ha llegado a alcanzar su producción cinematográfica. Este año *La huida,* la película oficialmente designada por la URSS para participar en el festival, fue rechazada por el director del festival, apoyándose en su mala calidad y en que no representaba la realidad de su país, y sólo ha podido ser proyectada después de una serie de presiones diplomáticas. Aunque, efectivamente, *La huida* no es representativa de la realidad de su país, tampoco lo eran la mayoría de las restantes participantes, pero, frente a la mayoría de éstas, ofrecía la ventaja de su indudable calidad. El cine de la Unión Soviética, excesivamente desconocido en Occidente, cultiva, en primer lugar, un género muy peculiar, prácticamente inédito fuera de sus fronteras, consistente en la fidedigna adaptación de obras clásicas de la literatura

mundial y, principalmente, rusa, realizada con gran amplitud de medios y, en muchos casos, con extraordinaria perfección; pero, quizá por los muchos puntos en común que exteriormente tienen con las grandes superproducciones norteamericanas, son sistemáticamente olvidadas por la crítica. *La huida,* basada en obras de Mikhail Bulgakov, realizada por los conocidos realizadores Alexandre Alov y Vladimir Navmov, es una película de gran interés, aunque no llega a las excelentes cualidades de otras obras de este género, que narra con minuciosidad, lentitud y extensa amplitud de medios el deambular por el mundo de un grupo de rusos que, en 1920, huyeron de su país después del triunfo del Ejército Rojo en Crimea.

El hecho de que *Morte in Venezia,* de Luchino Visconti, sea, por encima de todo, una importante película comercial reside en el hecho de ser un producto básicamente *intelectual,* que hace unos años no solamente hubiese sido un desastre económico, sino que, seguramente, no se hubiese podido ni hacer; pero hoy, financiada por el capital norteamericano, aparece como el estandarte de un nuevo tipo de cine, nacido a la sombra del auge mundial de las cadenas de *arte y ensayo.*

La obra es una aglomeración de elementos intelectuales que, por separado, tienen un gran interés y poseen un peso mítico ampliamente aceptado por un público medianamente formado, pero que, malamente mezclados, pierden su significado intrínseco. Desde la narración de Thomas Mann a la música de Gustav Mahler, pasando por Venecia y el Hotel des Bains, todos los elementos que la constituyen han perdido su auténtico valor y sólo existen en virtud de una triste relación con el conjunto. Pero esto tendría una razón de ser si Visconti hubiese conseguido crear una nueva estructuración de estos elementos y dar fuerza a una narración que tuviese unas características propias, pero, desgraciadamente, en ningún momento ha conseguido esto. El pretendido ensamblaje se desarma en cuanto la vida interior, las vueltas atrás en que se cuentan las discusiones sobre la belleza y el arte, las relaciones con la mujer y el hijo, la visita al prostíbulo del nuevo Gustav Aschenbach, no sólo resultan ridículas, sino que no consiguen lograr una relación con el resto de la narración. Sólo a este nivel, y despojándola de todo su falso ropaje intelectual, *Morte in Venezia* tiene algún interés en cuanto la loca y platónica atracción de Aschenbach hacia Tadzio, la frustrada huida de Aschenbach, las tímidas persecuciones de Tadzio y la muerte de Aschenbach están bien realizadas y tienen un valor, aunque mínimo, por sí mismas. Arropado por la música de Mahler, creador auténtico del tono y ritmo de la acción, y sistemáticamente desplazada por la ya característica forma de planificar de Visconti,

donde el repetitivo empleo del *transfocator* va destruyendo la mayoría del encanto que por sí hubiesen podido tener algunas escenas.

Joe Hill, de Bo Wiederberg, y *Sacco e Vanzetti,* de Giuliano Montalvo, son dos películas similares en muchos aspectos. Ambas son producciones norteamericanas realizadas por directores extranjeros, de nacionalidad sueca e italiana, respectivamente, en USA; ambas cuentan la historia de conocidos emigrantes; ambas tienen como base la repercusión que tuvo en su momento en Estados Unidos los importantes juicios políticos en que estos emigrantes fueron condenados a muerte; ambas pertenecen a ese mismo género de cine político, nacido a raíz del éxito mundial de *Z,* de Costa-Gavras. Pero la obra de Wiederberg es muy superior a la de Montalvo en cuanto el sueco es mucho mejor realizador que el italiano y en cuanto su película, antes de caer en el panfleto político, al que inevitablemente este género está abocado, tiene una primera parte, donde se narra el peregrinaje del protagonista a través de Norteamérica, realizado de forma irreprochable. Pero tanto en una como en otra, de forma más clara aún que en *Z,* por transcurrir la acción en USA, se añora constantemente aquel cine negro norteamericano de los años treinta y cuarenta, donde se planteaban problemas similares, pero eran resueltos con mucha mayor eficacia y energía por sus realizadores, sin caer además en el molesto tono panfletario y doctoral que tienen todas estas obras actuales.

La unión de Harold Pinter y Joseph Losey ha dado dos excelentes obras, *The servant* y *Accident,* en donde sus intenciones, en alguna medida paralelas, se mezclaban para crear complejas historias donde unos personajes estaban fuertemente supeditados y dominados por otros. En *The go-between,* nuevamente, han vuelto a trabajar juntos, y el resultado ha vuelto a ser de primera categoría. De igual forma que en *The servant* se analizaban las relaciones entre un amo y un sirviente y en *Accident* entre profesores y alumnos, aquí se analiza la vida de una aristocrática familia inglesa a primeros de siglo. La anécdota se centra en las relaciones existentes entre una de las hijas de esta familia y un agricultor que vive en los alrededores, relación secreta y no consentida por la familia, que finalmente será frustrada. Pero el punto de vista elegido, del que proviene gran parte de la originalidad del relato, es el de un niño, huésped transitorio de la familia, que será el mensajero entre los amantes. A través del desarrollo de la historia se irán descubriendo, bajo una fuerte capa de educación y buenas costumbres, los mecanismos represivos, que mantienen y son su verdadera razón de vida, que intentan imponer, valiéndose de su poderío económico, a cuantos les rodean. El único posible fallo

de la película estriba en que, contada a través de una sucesión de vueltas atrás, el tiempo presente se introduce de forma que crea una distancia entre el espectador y la obra, pero al estar contada la historia desde el punto de vista del niño esta distancia ya existía, resulta innecesaria e, incluso, molesta para el regular desarrollo de la acción.

Manifestaciones paralelas

Las manifestaciones paralelas, centradas principalmente en la Semana de la Crítica y la Quincena de Realizadores, este año presentaban la novedad que el tradicional Mercado del Filme, habitualmente dedicado a la exhibición de obras de escaso interés o pornográficas, tenía dos salas permanentemente dedicadas a la proyección de películas canadienses y brasileñas, lo que aún amplió más la visión del cine mundial que siempre da el Festival de Cannes.

Por encima de la Semana de la Crítica, que desde que hace unos años pasó a ser dirigida por Louis Marcorelles ha descendido en interés por dedicarse casi exclusivamente a un tipo de cine que podría definirse como variantes sobre el *cinema-verité,* excesivamente limitado, destaca con amplitud la Quincena de Realizadores, con su programa de sesenta películas, por la calidad de la selección y la amplitud de criterios con que se realiza.

Entre las películas vistas en estas manifestaciones destacan: *Agnus Dei,* del húngaro Miklós Jancsó; *Tras,* del norteamericano Paul Morrissey; *Blance,* del polaco afincado en Francia Waleri Borowczyk; *Os Deuses e Os Mortos,* del mozambiqueño Ruy Guerra; *Quatre nuits d'un reveur,* del conocido francés Robert Bresson; *Memoria de Helena,* del brasileño David Neves; *Private Road,* del inglés Bakney Platts-Mills, y *Lenz,* del norteamericano afincado en la RFA George Moorse; de las que próximamente hablaremos con amplitud.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID).*

DEL «MIRLO BLANCO» A LOS TEATROS INDEPENDIENTES

En la larga marcha emprendida hacia la reforma del teatro español, muchos hemos sido los llamados a recorrer los recovecos de nuestra flaca dramaturgia nacional del siglo XX, en busca de los maestros naturales, de los hombres de teatro que trascendiendo los límites estrechos de nuestro país buscaron el camino para la reforma de nuestro teatro. La empresa en principio no era nada fácil, pues la imagen de una dramaturgia tan pimpolla de color local, tan tenazmente aislada de las experiencias extranjeras, tan engreída de su condición ignorante, ocultaba los posibles intentos de transformación.

La lección de los literatos, la literatura dramática de Unamuno, *Azorín* o Gómez de la Serna, por un lado; la de Valle y Baroja, por otro, nos clarifican una parte del problema, percibiendo además los trazos de una reforma ideológica, que en los dos últimos se detecta abiertamente.

Ha sido necesario rastrear los orígenes de una dramaturgia opuesta a la tradición romántica, melodramática y naturalista y al anquilosado trabajo escénico, para descubrir los puntos de confluencia ideológico-formal con las preocupaciones e impulsos que hoy movilizan al sector más joven del teatro español.

Constatar que en España los grupos representantes de la vanguardia cultural se han correspondido siempre con las fuerzas democráticas ascendentes, no es nada nuevo. Estas fuerzas democrático-culturales, asumiendo su papel histórico, fueron también las encargadas de transformar en la medida de sus posibilidades el teatro español anterior a 1931. Creo que en este camino nos quedan muchos puntos que aclarar, abundantes datos que descubrir; en todo caso, a partir de lo que hoy tenemos en nuestras manos, es posible establecer un paralelismo entre aquellos intentos y los que hoy llevan a cabo algunas jóvenes compañías españolas.

*

Cuando en 1926 hace su aparición «El Mirlo Blanco», asistimos a la transformación del teatro privado y palaciego del XIX —descrito por Galdós en *La Corte de Carlos IV*— en teatro experimental. «El Mirlo Blanco», cuyo escenario ocupaba un rincón del comedor de la casa de los Baroja, regentado por doña Carmen Monné de Baroja, reunió a un grupo de hombres de letras, músicos y pintores en improvisada compañía que interpretó para un público de élite los textos más arriesgados de la literatura dramática nacional y extranjera.

Mitad teatro íntimo—como lo hiciera en Barcelona Adriá Gual—mitad experimental, en este pequeño escenario vieron la luz obras de Ricardo y Pío Baroja, Cipriano Rivas Cheriff, Claudio de la Torre, Eduardo Villaseñor y del gran dramaturgo de nuestro siglo, Valle-Inclán. Pero lo que más nos interesa resaltar aquí es, ante todo, el nuevo concepto que del espectáculo y del trabajo del actor impusieron este y otros pequeños teatros marginales al mezquino caletre teatral de la época. Caletre determinado e impuesto fundamentalmente por el empresario omnipotente, elemento genuino del negocio teatral, y que en la época, a juicio de un crítico tan agudo como Díez-Canedo (1), era alguien «sin más conocimientos que los prácticos del hombre que vive junto a la escena, ni más anhelo que el de una taquilla próspera, y, por supuesto, sin curiosidad ninguna por las nuevas tendencias: aventuras peligrosas frente a las cuales blasona de una seguridad sólo posible para él en los senderos conocidos».

«Las novedades extranjeras le atraen poco; las verdaderas novedades, se entiende. En cambio, le han traducido o adaptado (nadie sabe los riesgos que entran en esta palabra: adaptación) las comedias francesas más vulgares, no superiores a las nacionales de tipo medio.»

Ajenos, como eran, al mercantilismo teatral, los teatros privados tuvieron libres las manos para experimentar, introducir nuevos textos, renovar la escenografía y la iluminación, etc. Se apartaron de la fórmula del *teatro de aficionados*, utilizada como engañaocios, y abrieron nuevos caminos al arte del teatro.

En otro de sus certeros artículos, Enrique Díez-Canedo dice, por ejemplo, que «se trata en verdad de un teatro que no es de aficionados. Más bien es todo lo contrario. Los aficionados son personas muy simpáticas y respetables que gustan poner privadamente en escena lo mismo que se aplaude en público a las compañías formales. El teatro que podía salir de la repetición de unas cuantas fiestas como la de los señores de Baroja sería, cabalmente, un teatro apenas representado, desdeñado un poco, tal vez, por los teatros grandes. Sería al pronto entretenimiento, y quizá luego el círculo se ensanchara lo bastante para permitir, frente al teatro grande, y sin disputarle su vuelo industrial, ni aun sus propios atractivos, un teatro pequeño, libre, vivo, que fuera germen de públicos más exigentes en materia de arte que los grandes públicos de ahora».

Estas palabras no dejan lugar a dudas respecto al carácter forzosamente elitista de la experiencia, pero tienen un enorme interés profesional. Por vez primera, un crítico del prestigio y agudeza de Díez-

(1) ENRIQUE DÍEZ-CANEDO: *Obras completas,* VI tomos.

Canedo establece una clara separación entre teatro de aficionados, teatro industrial y teatro artísticamente independiente. Repasando algunos documentos de la época, no es difícil observar la notable diferencia existente entre los espectáculos servidos en los teatros comerciales y las puestas en escena llevadas a cabo por jóvenes directores en los minúsculos escenarios privados. Las innovaciones en el juego escénico, la escenografía o la iluminación se plantearon siempre a este nivel, con la indiferencia casi absoluta de los que se consideraban profesionales (2).

El caso de «El Mirlo Blanco» no constituyó un fenómeno aislado, sino que fue seguido por otros, no menos ávidos de hallar un teatro distinto del drama burgués, del melodrama quejumbroso o de la comedieta insulsa en sus distintas degeneraciones o grados. «Fantasio» o «El Caracol», regentados por Martínez Romarate y Rivas Cheriff, y «El Cántaro Roto», compañía dirigida por Valle-Inclán en el Círculo de Bellas Artes —aunque de corta duración, sólo puso en escena *El café*, de L. F. Moratín, en un estilo que presagiaba las concepciones actuales sobre la puesta en escena de los clásicos— ofrecen espectáculos entre 1927 y 1930.

A este grupo de teatros privados hay que añadir uno de los fenómenos culturales más importantes de la posguerra: La Escuela Nueva (3) y la compañía que se creó con su ayuda. Núñez de Arenas, direc-

(2) En 1930 la Editorial Cervantes publicó un número monográfico de la revista *Enciclopedia Gráfica* dedicado al teatro, que recoge muchas fotografías de salas de espectáculos y montajes extranjeros. De entre los españoles sólo incluye, en cuanto a *profesionales*, una puesta en escena de *Santa Juana*, de Saw, interpretada por Margarita Xirgu, concentrando toda su atención en los teatros íntimos o compañías privadas. Hay dos fotos de otras tantas obras (*Las aves*, de Aristófanes, y *El sonido 13*, de Mario Verdaguer) puestas en escena por «Fantasio»; tres montajes de Adriá Gual, con su Escuela de Arte Dramático de Barcelona, y muchas otras de los trabajos de Luis Masriera al frente de su «Companya Belluguet», a la que Enrique Estévez Ortega, autor de la monografía, llama todavía de *aficionados*.

Con exclusión de cualquier juicio crítico posterior, Luis Masriera llevó adelante un trabajo realmente sorprendente. En 1921, al escenificar su obra *El retablo de la flor*, situó a los personajes como las figuras de un retablo. Los trajes, las actitudes y hasta la posición de manos y los dedos están sacados de los retablos del siglo XV. Los actores se incrustan en el fondo dorado que limita la escena.» A través de descripción tan somera no es difícil observar que Masriera parte de los mismos principios escenográficos, ambientales y de actuación que planteara Meyerhold en su *Teatro de la convención consciente* y, concretamente, en puestas en escena, como *Sor Beatriz*, de Meterlink. Este autor y director catalán siguió utilizando parecidas concepciones en puestas en escena, como *Els vitralls de Santa Rita* y *L'estella de la creu*.

(3) La Escuela Nueva fue creada por don Manuel Núñez de Arenas en 1911. De 1919 a 1921 se incorpora a ella Rivas Cheriff para llevar las actividades teatrales y renovar el concepto de teatro popular, situándolo al nivel dominante en los teatros socialistas europeos. En 1923, al marchar al exilio Núñez de Arenas, la Escuela comenzó a declinar, desapareciendo finalmente tres años después. Véase *Medio siglo de cultura española*, Manuel Tuñón de Lara. Tecnos. Madrid, 1970. Véase cap. IX.

tor de la primera, pidió a Rivas Cheriff que se encargara de la segunda, que contaba con la ayuda del propio Valle-Inclán.

La Escuela Nueva, por lo que tenía de obra social y educativa tendente a reunir cultural y cívicamente al obrero y al intelectual, llevaba a cabo una actividad de masas. El teatro surgido bajo su inspiración debía reunir los principios estéticos de los teatros de élite, pero manipulados para un público de masas. Rivas Cheriff dio pruebas de un enorme talento al calibrar el papel histórico de su tarea cultural: por primera vez aparecía un teatro dirigido al proletariado.

En el número 11 de *La Pluma,* Cipriano Rivas plantea su crítica en estos términos: «Nacidos los teatros *de arte* del deseo de libertar la dramática de la injusta tiranía de empresarios y logreros, el uso y el abuso que de tal calificación se ha hecho de veinte años a esta parte ha derivado su concepto prístino a cierta acepción vulgar, según la cual tanto vale decir teatro artístico como aburrido, en fuerza de deducir erróneamente la calidad de una representación escénica en razón inversa del gusto del público. Cosa que sobre no ser siempre verdad, nunca es eficaz.

Procede el error de la persistencia en esa *fe estética o esteticista,* cuya boga ha malogrado tantos ingenios, que ve en la creación artística la obra de un espíritu superior, asequible tan sólo a un grupo selecto de la humanidad, en el que apenas cabe alguno de sus contemporáneos, desligada de toda emoción social, e incomprensible desde luego para el gran público...» (p. 237).

«... Fundar un teatro nuevo significa constituir una cooperativa espiritual, en que autores, cómicos y público, más que la complacencia en un espectáculo perfectamente realizado, se propongan la contemplación en cada ensayo de un ideal, inacabable de tan vivo» (p. 240).

Estas ideas intentó llevarlas a la práctica con una compañía formada por actores bisoños, pero ideológica y culturalmente unidos en la misma empresa. En 1920, la representación de la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo,* en el Teatro Español, con motivo del Congreso de la Unión General de Trabajadores (UGT), constituyó un éxito enorme que le llevó a afirmar: «Esta representación ha revelado hasta qué punto es fácil la regeneración de nuestra escena a base de actores y espectadores no contaminados por el ambiente» (4).

---

(4) En *La Pluma,* agosto de 1920, vol. I, pp. 113-119: «Divagación a la luz de las candilejas».

Ya en estos momentos, Rivas Cheriff propone algunas soluciones para resolver la marcha hacia un teatro popular: «Mientras subsista la organización actual de la sociedad, corresponde al artista mantener el fuego sagrado del arte puro, es decir, trascendente... Para ello es preciso luchar sin tregua contra el rebajamiento industrial del teatro. Hay que crear la escena, organizar espectáculos al

Con la aparición de esta serie de experiencias se impone, paso a paso, el concepto de director de escena como responsable de la organización del escenario, creador del juego escénico y ensamblador de los elementos que, unidos, darán el espectáculo. El propio Rivas Cheriff, alumno de Gordon Craig en Italia, tuvo aquí el primer yunque de trabajo que le llevó después, junto a Margarita Xirgu, en el Teatro Español (1935), a ser nombrado director de la Sección Teatral del Conservatorio y a crear el Teatro Escuela de Arte (TEA).

Aparte el caso del teatro de la Escuela Nueva, que quiso reproducir en cierta medida los principios *populares* de Firmin Gemier y Otto Brham, las otras compañías tienen en común el dirigirse a un público minoritario, conocedor, deseoso de ver y sorprenderse ante las nuevas técnicas utilizadas. ¿Podrían haber existido de otro modo? En tanto la cultura era expresión de una conciencia de clase, no pudieron rebelarse contra la tradición teatral existente sino a costa de dirigirse a los círculos avisados de la *intelligentsia,* que apenas sobrenadaba sobre una oligarquía económica abotagada de cavernicolismo, ignorancia y rabiosos sentimientos antipopulares.

Desde aquel «Mirlo Blanco» y TEN, gestores de los primeros textos que van a escribirse años después sobre la reforma global del teatro español, hasta las concepciones mantenidas ahora por algunos teatros independientes, existe un vacío casi completo (5). Hoy como ayer el Teatro Independiente lucha contra la concepción del teatro como mercancía y por devolverle sus valores artísticos propios, su capacidad de acción movilizadora sobre la sociedad que le rodea. Propone la creación de un repertorio y un equipo eficaz que sustituya al divo por una colectividad consciente, formada en el estudio técnico y teórico de la dramaturgia. Descubre e impone la puesta en escena, no como mera organización, sino como creación productiva y autónoma capaz de señalizar unas líneas bien definidas en la marcha del espectáculo. Plantea, finalmente, la necesidad de la investigación y de la constancia en el trabajo como bases del concepto de profesionalidad.

---

aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitución de las empresas explotadoras del *negocio* teatral, reeducar al cómico y al espectador libertándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal» (p. 119).

(5) No cuento los años comprendidos entre 1931-1939, que fueron pródigos en textos sumamente lúcidos sobre la reforma del teatro español. Después hay que señalar algunas experiencias de los teatros universitarios, el T. A. S. (Teatro de Agitación Social) y el fenómeno actual de los teatros independientes.

No presento tampoco a los teatros independientes como una panacea ni como un bloque. Ni están organizados federativamente a nivel nacional, ni parten de bases similares, y muchos sufren una auténtica persecución que incluso les impide trabajar. Los presento más bien como evidente alternativa frente al teatro industrial, y sus principios, resumen de los documentos publicados por unos y otros, pueden servir de punto de arranque a una reestructuración descentralizada y renovación del teatro español.

La práctica del teatro, como en las demás artes, debe ser llevada a cabo por sus profesionales; la dificultad reside en definir el carácter de dicha profesionalidad, si es tan sólo privativa a la posesión de un carné y unos trucos y vicios que enmascaran la falta de real preocupación por el oficio y materiales que el actor moldea, o es el rigor y la conciencia de trabajo quienes la avalan. La absoluta anarquía en la formación ha traído una ola de actores carentes por completo de los recursos propios de su profesión (el trabajo televisivo es en buena parte responsable). Muchos de ellos tienen su carné en el bolsillo, pero en absoluto la maestría de sus medios de expresión, la conciencia de su trabajo, su dominio sobre los materiales que manejan y, ni qué decir tiene, total ignorancia y desprecio sobre su responsabilidad política y social hacia el país en que viven y la comunidad con que se relacionan.

Los teatros independientes conciben la profesionalidad como dedicación, trabajo y estudio constantes, fundamentados en una investigación dramatúrgica que sigue una dirección definida. Excluye los mecanismos bastardos por los que se accede a esa supuesta profesionalidad que comienza en las vitrinas de cafés tópicos y concluye en la adquisición de un manierismo monolítico que invalida al actor de por vida. La profesionalidad no es un privilegio que se alcanza y sobre el que se vive, es una finalidad cuya consecución sólo es posible a través de un proceso formativo inacabable.

•

De un teatro para la *intelligentsia* peninsular —más concretamente, madrileña— hemos pasado a la apertura hacia el gran público, a la formulación más estricta del concepto de teatro popular en tanto puede interesar a grandes masas de población y es compatible con los anhelos que guían su lucha cotidiana.

Día a día tomamos conciencia de que toda reforma del teatro debe ir ineludiblemente acompañada de la renovación del público espectador. Hay que modificar los mecanismos fundamentales por los que el espectador acude al teatro, lo que implica la transformación conceptual del papel a jugar por la cultura en la sociedad.

Esta renovación sólo podrá llevarse a cabo a partir de los sectores móviles de nuestra sociedad que consideran el mundo como transformable, dinámico y capaz de advenir a una democracia más real. Es evidente que todo hombre de teatro consecuente con el momento que vivimos, no sólo debe de realizar la intrínseca reforma de nuestro teatro, sino también, y de forma bien perceptible, buscar la promoción

del público potencial que ha de ser motor de toda auténtica experiencia renovadora, coadyuvando a la transformación social que haga posible la participación real de ese público y su acceso a la cultura.

Desde «El Mirlo Blanco» o «El Cántaro Roto» hasta los teatros independientes, surgidos como germen descentralizador en Sevilla, Bilbao, Zaragoza, Tarrasa, Valladolid, La Coruña, Gijón, etc., muchas cosas han pasado y, no obstante, cuántos conceptos siguen formulándose de igual manera y si cambian o se amplían, se debe más a nuestra propia dinámica histórica que a una variación real de los condicionantes de todo tipo que pesan sobre la práctica del teatro en nuestro país. En muchas cosas seguimos desgraciadamente sujetos al pasado. Individualmente somos incapaces de cortar amarras, necesitamos de algún modo intervenir en nuestra propia historia para conseguir que la reforma del teatro español no sea una vez más deleite de la *intelligentsia* avisada, sino proceso de reconstrucción de todo un pueblo, de una comunidad consciente y segura de sus derechos.—*JUAN ANTONIO HORMIGON (Jorge Cocel, 3. ZARAGOZA).*

LA ALIENACION DE LA SOLEDAD EN «EN EL SEGUNDO HEMISFERIO», DE ANTONIO FERRES

La carrera novelística de Antonio Ferres, autor que puede incluirse en la «Generación de Medio Siglo» o en la «Generación Inocente» (1), se caracteriza por el cultivo de una literatura esencialmente testimonial —no documental—; en él la obra de ficción no sólo refleja el medio social donde ésta se desarrolla, sino que sirve como forma de conocimiento de la historia. El mejor ejemplo del realismo social practicado por este novelista lo constituye *La piqueta* (Editorial Destino, 1959), relato donde aparecen armoniosamente combinados el elemento social —demolición de chabola de campesino emigrado al extrarradio madrileño— y el lírico —amor que de esta destrucción nace entre los jóvenes Luis y Maruja—. Las mismas calidades poéticas y objetivistas pueden observarse en *Viaje a las Hurdes* (Editorial Seix Barral, 1960), obra que animó a Ferres a recorrer el mapa de la geografía

(1) JOSÉ MARÍA CASTELLET: «La novela española quince años después», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* núm. 33 (noviembre-diciembre 1958), p. 51. «Toda nuestra generación está marcada por la guerra civil. Los que fuimos niños en la guerra somos una generación auténticamente inocente.» Declaraciones de A. Ferres a Antonio Núñez en la entrevista, «Encuentro con Antonio Ferres», *Insula*, núm. 220 (marzo 1965), p. 6.

española para ponerse en contacto con el dramático vivir del pueblo. Fruto de esta tendencia fue *Tierra de olivos* (Editorial Seix Barral, 1964) y últimamente *Mirada sobre Madrid* (Editorial Península, 1967), donde la crítica social deja la zona periférica de la capital española para introducirse en el corazón de la urbe. La guerra civil española —que el novelista vivió a los doce años— ha dejado huella profunda en todos sus escritos, especialmente en la trilogía *Las semillas,* cuya primera parte, *Los vencidos* (Editions de la Librerie du Globe, 1965), es un estudio del trágico mundo de los vencidos en la guerra civil entre los que se encuentra el marido perdido, que la protagonista busca entre los presos y gentes del Madrid de postguerra.

La tendencia objetivista de testimoniar la circunstancia española, el realismo crítico de Ferres de denuncia de los valores del sector de la burguesía española, ha sufrido una evolución hasta llegar a su obra *En el segundo hemisferio* (2), novela donde aparece superada la visión parcial de su crítica del vivir nacional.

El título, como el contenido y la forma del relato, es polisémico. Etnicamente aparecen reflejados en *Segundo hemisferio* dos mundos: el de la ética anglosajona de Nancy, el personaje central, y el mexicano, representado por su amigo Arturo. Las dos partes a las que el término hemisferio alude están íntimamente relacionadas, como luego veremos, con el problema esquizofrénico de la protagonista y el medio donde ésta se encuentra ubicada, mundo que, a su vez, aparece escindido en dos mitades: el de los locos (alienados) del hospital, y el de los legalmente sanos situados fuera del manicomio. El escritor, por su parte, ha de crear un mundo imaginario —el de sus personajes— en el que temporal y paradójicamente se enajena para una mejor intelección de los problemas de orden existencial. Este distanciamiento que de sí mismo efectúa el novelista, sumergiéndose en la conciencia del personaje para mejor situarse en su problemático mundo, constituye también un «segundo hemisferio».

La cuestión temporal

En el segundo hemisferio trata de la destrucción física y psicológica de un tiempo (conciencia), así como de la reconstrucción de éste por parte del personaje —narrador desde un tiempo presente—, su única certidumbre («Pero yo conservo la certidumbre de ser un cuerpo vivo que sólo tiene tiempo presente. Algo queda además del milagro

(2) *En el segundo hemisferio* (Barcelona. Editorial Seix Barral, S. A., 1970). Los números que en paréntesis aparezcan a través del texto se referirán a esta novela.

de las palabras», p. 175). La acción dura lo que las palabras que Nancy escribe en la cabina telefónica a su salida del hospital donde fue internada para tratamiento psiquiátrico después del tornado de 1966, único dato real e histórico que, junto a las crónicas periodísticas, le ayudan a reconstruir su pasado desde el presente. El acto de tener conciencia de la duración es prueba de la existencia, ya que existir es cambiar, durar en el sentido de tratar de comprender lo que pasó, más que de aportar datos a la memoria. Nancy escribe y llena hojas para recuperar el significado de las palabras, única forma de liberalizar, salvar el pasado, la memoria (3) de la completa destrucción que emblemáticamente representa el tornado. «Siempre fallaba todo y la vida era como una suma de encuentros fortuitos de fracasos y frustraciones que sólo era capaz de unir el milagro de las palabras y la credulidad» (p. 181).

El novelista aspira a la totalidad, es decir, a reunir los aislados, incompletos, fragmentados momentos de la vivencia del personaje en una unidad superior mediante la síntesis —no ordenación— de la duración interna del personaje, es decir, captando su realidad interna y externa, única forma de aprehender su personalidad completa.

La disociación de los diversos estados de conciencia de Nancy, cuyo proceso vital conocemos a través de las recordaciones provocadas por las preguntas-estímulos del psiquiatra, explica la ruptura formal o aparente de desestructuración de la novela (4).

En el proceso de identificación de su psicosis va Nancy más allá del recuerdo de las personas que conoce, e imagina seres y acciones que podrían haber existido como si quisiera perpetuar el recuerdo, lo único perecedero de cuya conservación depende su propia salvación. La memoria voluntaria (razón) e involuntaria aparecen conjugadas, y en esta última es donde los recuerdos pasados y presentes se mezclan con más frecuencia en el proceso rememorativo de la protagonista. Por su parte, el inconsciente, el *id* —que tan importante papel juega

(3) «Olvidar es también perdonar lo que no debe ser perdonado si la justicia y la libertad han de prevalecer. Tal perdón reproduce las condiciones que reproducen la injusticia y la esclavitud: olvidar el sufrimiento pasado es olvidar las fuerzas que lo provocaron sin derrotar a esas fuerzas. Las heridas que se curan con el tiempo son también las heridas que contienen el veneno. Contra la rendición al tiempo, la restauración de los derechos de la memoria es un vehículo de liberación, es una de las más nobles tareas del pensamiento humano.» HERBERT MARCUSE: *Eros y Civilización* (Barcelona. Seix Barral, S. A., 1969), p. 214. Traducción de JUAN GARCÍA PONCE de *Eros and Civilization A Philosophical Inquiry into Freud* (Boston. Beacon Press, 1953).

(4) La forma es cuestión existencial u ontológica en nuestra época donde el novelista se preocupa por el análisis de la problemática del ser, su existencia en un mundo donde los valores han perdido su validez. La dualidad vida-forma ha desaparecido, y esta última es expresión de lo más íntimo y personal del autor, de su libertad.

en la vida psíquica de Nancy— tiene un dinamismo, quizá por su carácter primitivo e irracional, que no conoce pauta o medida temporal, ni los efectos del tiempo sobre el proceso psíquico.

El problema de la alienación

El tipo de desorden psicosocial —alienación— de Nancy se manifiesta en tres planos íntimamente relacionados entre sí: *a)* extrañamiento de sí misma (problema de la identidad); *b)* extrañamiento de los otros (problema de la incomunicación); *c)* extrañamiento del mundo.

Nancy, a causa de la rígida disciplina moral impuesta por el superego familiar, aparece privada de la capacidad para realizar su felicidad. Su esquizoide personalidad provoca la disociación de sí misma y de los otros en un mundo moralmente destruido (5), emblemáticamente representado por el tornado que ha arrasado su vida. Sin embargo, no se resigna a la muerte de su yo ni del mundo y lucha contra la amenazante nihilidad deseando que exista algo: «Pero algo tenía que existir, como ahora mismo tiene que existir algo» (p. 174). El problema de Nancy a través de todo el relato es el de preservar su precaria identidad frente a lo inhumano de la sociedad.

Amenazada por el mundo exterior se replega en sí misma creando su propio mundo fuera de la realidad, alienándose objetivamente, es decir, convirtiéndose en el único objeto para sí. La insatisfacción de la autoalienación le lleva a separarse de todo y todos que resulta en la forma de enajenación más típicamente humana: la alienación de la soledad.

La imposibilidad de separar la alienación individual de la social nos lleva a la consideración más importante del efecto de la alienación que constituye el tema central de *Segundo hemisferio:* la soledad, sentimiento que a todo nivel experimenta Nancy: «Es lo que suele ocurrir siempre, porque estamos realmente muy solos y muy náufragos y perdidos, solos en medio de un mundo enorme» (p. 121).

La comunicación auténtica sólo puede ser establecida espontáneamente y Nancy, debido a las restricciones morales y sociales impuestas por la institucionalizada autoridad familiar, así como por el medio alienante, vive en un permanente estado de escisión caracterizado por la inautenticidad de toda su comunicación personal, ya que la falta de relación con ella misma se refleja en la carencia de relación con los otros. Nancy se nos aparece siempre ocultándose a los otros, sis-

(5) «In the schizophrenic state the world is in ruins, and the self is (apparently) dead.» R. D. Laing: *The Divided Self* (Penguins Books Ltd., 1970), página 85.

tema defensivo del esquizofrénico o introvertido, el cual teme ser dominado por los otros al perder su identidad, dándose en la amistad, en el amor (6). Esta permanente ocultación de sí misma se convierte en segunda naturaleza, que elimina completamente la posibilidad de cualquier tipo de contacto personal: «Me gusta despersonalizarme, despersonalizarme más y más a su lado. Eso: DESPERSONALICÉMOSNOS si es que estuvimos personalizados alguna vez» (p. 133). La forma favorita de la incomunicación es el silencio: «Pero hay que callar si quieres estar a bien en alguna parte» (p. 135).

Nancy se nos aparece como una chica tímida, introvertida, con un padre que la abandonó y una madre que se consume esperando la incierta vuelta de su esposo. Su familia está dotada de un puritanismo anglosajón con una moral judeo-cristiana donde la vida de los instintos es pervertida y restringida, creando en la joven Nancy una mala conciencia, culpa por pecado, a causa de no haber satisfecho con su conducta el juego de las normas de la familia. La cosificación de Nancy bajo la regla impuesta —recuérdese al respecto las graves implicaciones psíquicas que la ceremonia del bautizo dirigida por el abuelo Edward tiene sobre ésta— le impide realizarse de una forma total, libre. La madre también juega un papel fundamental en las formas de represión a que se encuentra sometida Nancy, como lo prueba el obsesionante recuerdo de la escena en que la madre espera a la hija, que llega tarde a casa, *sucia de pecado.*

El *yo,* según Freud, queda entre dos frentes: el *ello,* erótico, destructivo, y el mundo externo. La represión que del ello hace Nancy se traduce en un impulso agresivo —reflejado en el supuesto asesinato de su madre— que expresa la impotencia de su *yo* ante la coerción ejercida por las fuerzas del *superego.* La gratificación erótica que Nancy tiene con el frío y deshumanizado Arturo no es en modo alguno liberación, sino simple desplazamiento de la presión y agresión familiar contra la colectividad, representada en este caso por Arturo. Esta agresión, aunque determinada por la soledad, es el resultado de los fuertes vínculos de dependencia familiar a los que Nancy se vio subyugada (7).

---

(6) «In fact, as we have said, pretence and equivocation are greatly used by schizophreníncs. The reasons for doing this are, in any single case, likely to serve more than one purpose at a time. The most obvious one is that it preserves the secrecy, the privacy, of the self against... Despite his longing to be loved for his «real self» the schizophrenic is terrified of love. Any form of understanding threatens his whole defensive system.» R. D. LAING: *The Divided...* p. 163.

(7) «Dependence and agression are indissolubly linked; for to be dependent upon another person implies some degree of restriction by that person. Restriction, as one form of frustration, evokes agression... Agressiveness is at its maximum when dependence (and hence inequality) is at ist maximum; as development proceeds it becomes less important till, at the point of maximum develop-

Las exigencias del *id,* coartadas por el *superego,* se rebelan contra el *ego* y el mundo externo. Rechaza, pues, Nancy el eros *normal* —el procreativo representado por la moral de su familia— aspirando a una nueva realidad sexual que ha de buscar muchas veces en la fantasía erótica (8), plano donde cree poder realizarse libremente sin miedos ni represiones. Esta falsa fórmula de combatir la incomunicación —alienación amorosa— se basa en una errónea dialéctica que de ninguna forma soluciona el problema de identidad que sufre Nancy, ya que se apoya en la destrucción del *yo* que considera inauténtico, el cual es sustituido por un falso *yo* que se proyecta sobre personas y situaciones.

El miedo a no ser nada, a la aniquilación que desde niña persigue a Nancy, le impulsa, como medio de conservar su identidad, a reencarnarse en distintas personas en busca de una solidaridad que no puede alcanzar en su vida real.

La neurosis —conflicto entre el *yo* y el *ello*— de Nancy no es orgánica, sino psicosocial, y deviene en muchas ocasiones neurosis por conflicto del *yo* con el medio o mundo externo. Una forma de manifestarse su neurosis es refugiándose en un mundo irreal de personajes e incidentes imaginarios donde cree reencontrarse después de su fracasado intento por incorporarse a un mundo de valores destruidos (9). Al situarse fuera de su circunstancia, de la historia, cae en la actitud alienante de quererse buscar fuera de sí misma.

Respecto al extrañamiento de Nancy del mundo hay que señalar que las coordenadas históricas de *Segundo hemisferio,* las condiciones sociales determinan las causas de la alienación individual. La sociedad norteamericana de consumo (10) provee de un *habitat* ideal para el

---

ment, only so much agression exists as is necessary to maintain the personality as a separate entiry.» ANTHONY STORR: *The Integrity of the Personality* (Penguins Books Lts., 1970), pp. 56-57.

(8) «Como un proceso mental independiente, fundamental, la fantasía tiene un auténtico valor propio, que corresponde a una experiencia propia —la superación de una realidad humana antagónica. La imaginación visualiza la reconciliación del deseo con la realización, del individuo con la totalidad.» HERBERT MARCUSE: *Eros...,* p. 140.

(9) Analizando las características del neurótico, afirma CASTILLA DEL PINO: «Para tales personas la mejor forma de eludir la realidad y su variabilidad es hacerse su realidad y operar con ella de forma que jamás le decepcione. Lo más gratificador de la elaboración fantástica no estriba sólo en esto. Radica también en que, en el mundo así construido, el Yo es visto como protagonista. De modo que la gratificación que por este trabajo recibe el sujeto es triple: *a)* Huida de la realidad. *b)* Evasión hacia un mundo propio, gratificador. *c)* Seguridad del Yo en el mismo...» *Psicoanálisis y Marxismo* (Madrid. Alianza Editorial, 1969), página 178.

(10) Consumo incluso de la negatividad, de las no cosas: «Lo peor es esa manía del país riquísimo que nos está entrando, esa manía de comprar no cosas. Ahora compramos no-leche y no-cereales y no-grasas, cosas que los técnicos certifican como no-alimentos, y ya estamos comprando no-profesores, señores que son

nacimiento, desarrollo y conservación de neurosis, alienaciones y miedos. Toda la novela está llena de datos referentes a la invasión del mundo de los artefactos y a la influencia deshumanizante que éstos tienen sobre el individuo. El automóvil y la cabina telefónica —limitándonos a dos de los instrumentos más usados por los personajes de esta novela— se nos presentan en diversas ocasiones desempeñando la función inversa a la que están destinados: la incomunicación. En el coche Nancy realiza todos los actos sexuales, con los que inútilmente trata de superar su alienación individual, y en la cabina telefónica es el encierro donde trata de combatir su soledad escribiendo las memorias que puedan redimir parte de su pasado. Desde este retirado lugar también intenta inútilmente comunicarse con Arturo, creyendo que éste —otro solitario— puede ayudarla en su aislamiento, e ignorando que el ser auténtico está condenado a realizarse en su soledad.

En el hospital, Nancy trata inútilmente de superar el problema de su identidad y soledad con el psiquiatra, profesional cuya función consiste en establecer un diálogo entre la supuesta mitad sana del paciente y la mitad enferma, juego al que dócil y escépticamente se somete Nancy. «Este médico no fuma, después de la última campaña contra el cáncer. Sonríe. Pero yo estaba ya sonriendo, antes que él, enfrente de él. Sonreímos» (p. 171).

La destrucción a que conduce la alienación de la soledad, el sentimiento del existir anónimo lleva a Nancy a la consideración de la gratuidad del existir, del *estar de más* en un universo arbitrario y absurdo, donde ni el mismo suicidio tiene sentido: «No merece la pena ni el suicidio, porque cuentas y vales tan poco que ni siquiera va a notarse en nada tu desaparición aquí en este mundo o lo que sea, donde todo es tan superfluo y casual y sin sentido...» (p. 138). Al salir del hospital se encuentra Nancy con el mismo carácter de provisionalidad en la ciudad de Topeka y su primer pensamiento es dirigirse a la casa de Betty —la amiga con quien pasó un verano tratando de superar su incomunicación y nihilismo—, quizá porque esta joven simboliza algo fijo con lo que identificarse y poder combatir la invasión de soledad que sufre al abandonar el manicomio: «Nadie en los jardines ni en ninguna parte. Ni un alma por ahora» (p. 178). Nancy se encuentra finalmente libre, arrojada en el vacío e indistinto mundo,

---

tan importantes que ya no enseñan nada, ni tienen clase ninguna.» *En el segundo hemisferio*, p. 101.

El consumo dominical de la religión —como el de los productos alimenticios que se compran el viernes o sábado— es un tema al que se alude en la novela para explicar la alienación religiosa de Nancy: «vamos llegando para pasto del señor cura ese y para arrimarnos a los alemanes de la iglesia de enfrente. ¿Cómo se llamaba esa iglesia, Pete? Se me ha olvidado, porque hay tantas en la ciudad, en todas las ciudades de este estado, que propongo construyan un Supermarket-Superiglesia en el que cada uno elija lo que quiera, Pete.» *En el segundo...*, p. 93.

condenada a poner en juego su libertad, con la que no sabe qué hacer: «Es ahora cuando voy notando alegría al saberme libre, aunque no sé a dónde ir, ni qué hacer con mi cuerpo» (p. 178).

La incomunicación parece que va a ser rota cuando ve —en las últimas páginas del libro— una especie de jardín abierto por donde aparece una mujer pelirroja con un niño de la mano, produciéndose la siguiente escena: «La pelirroja debe de llevar mucho tiempo observándome disimuladamente. 'Soy blanca' —pienso—. 'Soy blanca'. Me empino yo también pisando el césped, y miro por encima de la panza de tierra cubierta de verdura.

—¿Quiere usted algo?

—No, muchas gracias.

—Ah, creí que buscaba usted a alguien —dice secamente la mujer.

Es una voz asustada, velada por el miedo, como la de cualquiera de nosotros en el hospital...» (p. 179).

El miedo a desposeerse y el temor ante el inhumano tono de voz de la desconocida le hace responder a su demanda «No, muchas gracias», a lo que la mujer responde con un seco, cortado y paradójico «Ah, creí que buscaba usted a alguien»; paradójico porque el drama de Nancy es que busca desesperadamente a alguien, pero de nuevo se da cuenta de que el mundo de fuera está lleno del mismo miedo y silencio alienatorio que el mundo de locos que acaba de dejar. Sigue, sin embargo, en su breve peregrinaje hacia el centro de la ciudad, centro del tornado, motivo central de su angustia para comprobar de una forma colectiva la alienación de sus semejantes: «Mis ojos tropiezan con los ojos y con las caras de la gente que pasa sin dejar rastro tampoco, sin dejar nada» (p. 183). Tanto la reacción individual de la mujer, como la del grupo, reflejan el triunfo del proceso inexorable de la mecanización de la relación humana en un mundo atomizado (11).

La desolación de Nancy alcanza su punto más dramático cuando se encierra en la cabina telefónica para, infructuosamente, buscar el nombre de Arturo, persona que si nunca ayudó a superar el sentimiento de soledad de Nancy, constituye la única realidad a la que ésta puede asociarse para salvar su identidad. Arturo es lo único que

---

(11) El tipo de asociación humana en que el individuo se da de una forma parcial, fragmentada (Gesellschaft) es la predominante en la sociedad atomizada de consumo y parece ser la forma de relación humana que prevalecerá: «So deep is the separation between man and man in Gesellschaft that everybody is by hilsef and isolated, and there exists a condiction of tension against all others... The process which brigns about the steady yielding of Gemeinschaft to Gesellschaft seems to be our fate. No escape or returns to Gemeinschaft (o relación humana donde la persona se da de una forma completa, total) is possible.» FRITZ PAPPENHEIM: *The Alienation of Modern Man* (Nueva York. Modern Reader Paperbacks, 1959), p. 67.

le queda para encontrar su mismidad en un mundo donde ha perdido todo. El hecho de que el nombre de éste no aparezca en la guía no invalida la voluntad de Nancy por encontrarse a sí misma, porque para hacerlo hay que encontrarse primero en los otros.

La alienación que sufre Nancy participa, pues, del carácter existencialista del desarraigo de la condición humana y es el resultado, o producto más acabado, de una sociedad que como proceso histórico ha creado unas condiciones que imposibilitan la relación del hombre con sus semejantes y consigo mismo.—*JOSE ORTEGA (8522 16th Av.) KENOSHA, Wis. 53140. USA).*

Sección Bibliográfica

ANTONIO MACHADO, EN TRES TIEMPOS

Ocioso me parece comenzar señalando, como justificación a estas notas, la decisiva importancia de Antonio Machado en las letras españolas y, sin embargo, su figura literaria y su firme personalidad, como hombre y como escritor, han merecido, de siempre, la atención de críticos, eruditos y estudiosos amantes de la literatura. Su obra —ya teórica, ya de creación— ha sido analizada desde innumerables perspectivas, aportando siempre nuevas luces al variado panorama de la obra machadiana; se ha ejercido en ella una penetración crítica de la más variada índole: desde los estudios superficiales y parciales hasta la más completa disquisición. No puede, por tanto, sorprendernos el hecho de que, todavía hoy, y con una muy corta diferencia de tiempo, hayan aparecido tres importantísimos y profundos trabajos sobre otros tantos aspectos de la obra de Machado (1).

A los treinta y un años de su muerte sigue siendo Antonio Machado un hito, una figura necesaria desde la que se debe partir para considerar, en su justa medida, la función del escritor y, ante todo, la del hombre escritor. Antonio Machado ha tenido muy buen cuidado, a pesar de su *torpe aliño* proverbial, de dejar perfectamente estructurada una obra poética nada arbitraria, y, lo que es más importante, una teoría del vivir y del crear que nos sorprende por lo bien entramado de sus reflexiones y por la serenidad de los conceptos allí expresados; bien sea refiriéndolos a la poesía, a la filosofía, a la historia o a la crítica, pues algo de todo ello hubo en el buen catedrático de los institutos de Soria, Baeza y Segovia. A pesar de todo ello, pienso con Ricardo Gullón (2), la obra de Machado está fundamentada en su sólida unidad; es una obra cuyas etapas no se diferencian, sino que se complementan. Y no es, precisamente, el pensamiento filosófico el que menos ha contribuido a ella. «Desde la primera hora tienen los versos de Machado —dice Gullón— un sustrato filosófico

(1) Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* Ed. Gredos, Madrid, 1970, 264 pp. Pablo de A. Cobos: *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos.* Ed. Ancos, Madrid, 1970, 177 pp. Juan D. García Bacca: *Invitación a filosofar según espíritu y letra de A. Machado.* Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1967, 220 pp.

(2) Ricardo Gullón: *Las secretas galerías de Antonio Machado.* La isla de los ratones. Santander, 1967, 88 pp.

evidente, una apoyatura ideológica que no sé si convendrá llamar sistema, pero que tiene raíces vigorosas en el ser del poeta y determina de modo categórico su actitud frente a la vida.»

Y no me parece arriesgado argüir que es en esta penetración filosófica donde radican y toman vida todos los otros aspectos de su obra (algo de esto ya nos aclaran los tres libros aludidos), porque la poesía sencilla, directa, abierta a la llana consideración del hombre, no está tan a flor de piel como parece. Bajo esa apariencia se esconde una hondura crítica, una muy pensada elaboración, que se corresponde con una muy sólida estructura. Precisamente por ello, en función de esta madurez de planteamiento, se produce esa tan escueta y sencilla voz. Quizá por eso también hayan surgido tantos imitadores a quienes sólo se les quedaba el *eco* y no la *voz,* usando la expresión machadiana.

I

A este mundo múltiple y de enjundia más que probada nos conduce un libro inestimable de Ricardo Gullón: *Una poética para Antonio Machado.* Con él podemos recorrer los entresijos, difíciles, complejos, que hacen sencilla, bellamente sencilla, una obra poética. Una obra que, además, fue oportuna, necesaria, y en la que se ataron muchos cabos sueltos y se sopesaron muy bien sus elementos.

Una poética para Antonio Machado nos puede servir para adquirir una nueva perspectiva y una mayor facilidad de penetración y comprensión frente a una obra tan singular. Supone un trabajo muy completo para acceder a la obra desde el punto de vista de su estructura. Se intenta, y se consigue, llegar a la poesía, e interpretarla, desde la poesía misma y no desde la historia literaria, el episodio biográfico o el estudio sociológico. «Uno de los mitos que convendría ir desechando —dice Gullón— es el de que la poesía se entiende mejor no entendiéndola, es decir, acercándose a ella en un estado de inocencia abierta y operante, con la esperanza de que ese acercamiento haga que el poema se abra de repente y nos entregue su secreto.» Y me parece éste un buen camino, toda vez que en este aspecto radica uno de los grandes inconvenientes de nuestra poesía y crítica actuales. Hemos prescindido, en múltiples ocasiones, de todo ese andamiaje cierto e ineludible que debe actuar en el centro de toda creación literaria y nos hemos abandonado a las sugestiones externas, a relaciones visibles que, si bien colaboran en la interpretación, lo hacían de una forma parcial y ciertamente limitada. Que Gullón nos abra el camino de exploración en la obra de Machado, reafirmando la necesidad de análisis que requiere la poesía como tal, es algo destacable, precisamente por tratarse de una

poética que, como en el caso de la de Machado, siempre se ha sentido y conocido estrecha y entrañablemente vinculada a la vida y a la historia de este hombre indudablemente singular. Riesgo que corre el análisis de la obra de esos autores de arrebatadora personalidad; de esos autores que, por sí solos, nos interesan y nos ocupan en su aspecto humano. «La crítica literaria —continúa Gullón— no es una ciencia, pero puede aspirar a cierta exactitud que logrará siendo *fiel al texto* y concentrando el esfuerzo en zonas donde esa exactitud sea posible» (3).

El trabajo de Gullón se distribuye en varios apartados, meramente técnicos, que van desde la materia y sustancia poéticas, hasta los elementos que juegan un papel crucial en la transformación de la materia-lengua en materia-poesía (tales son: el ritmo, el tono, el espacio, el tiempo...). Pero quizá sea el capítulo inicial el que encierre la clave de todo el desarrollo ulterior de su trabajo crítico. La trasposición *materia-sustancia* interesa en tanto en cuanto es el paso decisivo para alcanzar el verdadero valor poético a la creación literaria. «El fracaso ejemplar de la llamada poesía *social,* o el menos conspicuo, y más constante de la poesía *emocional,* es consecuencia del desinterés o de la incapacidad, acaso congénita, acaso adquirida, para dar a la materia el *ánima* de que habla el buen padre (se refiere a fray Luis de León), considerándola con razón como equivalente a la forma. Situar al lector frente al documento o la interjección puede ser meritorio acto de comunicación y hasta de comunión, pero no por loable apto para desempeñar función artística.» Interesante párrafo en el que queda expuesto, con la suficiente claridad (tanta que parece inútil todo comentario), la necesidad de presencias realmente poéticas en el acto de la creación literaria. La necesidad de presencias creadoras, traspositoras, transformadoras. La labor del verdadero poeta consiste precisamente en eso: saber llevar la materia de que se sirve por el adecuado cauce para lograr la forma deseada, la sustancia precisa que la convierte en *otra cosa.*

Para la poesía es decisiva esa *resonancia distinta* que pueda adquirir la palabra, la estructura verbal que comúnmente usamos en la comunicación cotidiana. En Machado esta transformación se opera (Gullón nos lo hace ver detenida y pulcramente), pero la palabra común sólo sufre una mínima alteración que, sin embargo, es la suficiente para valorizarla al máximo. En esta simple alteración se puede vislumbrar a Machado como conocedor y sabedor de la importancia de este tránsito aludido; de los inconvenientes a salvar; de esas resistencias que «ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su

(3) La cursiva es mía.

material. Las palabras (...) son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación», dejó dicho, y muy claramente por cierto, el viejo y socarrón maestro Abel Martín.

La sucesiva ejemplificación que Ricardo Gullón nos hace con textos teóricos y poéticos de Machado es lo suficientemente aleccionadora e interesante. Nos interesó sobre todo el último capítulo de la primera parte, donde, bajo el título común de *la paradoja amorosa,* se cotejan —con una claridad y precisión que no deja lugar a dudas— textos de Bécquer, Rosalía de Castro, Rubén Darío y Machado, en los que, con una materia similar, la transformación que se perpetra es diferente. Los tres últimos poetas logran la trasposición «situando el acontecimiento en un ayer que está fuera y dentro del poema: fuera, porque lo sucedido ocurrió *alguna vez,* en un ayer acaso remoto, y dentro, porque esa ocurrencia continúa operando, doliendo en la sensibilidad que dicta la confidencia, y se convierte en experiencia de otro orden que es el poema». Ya en estas palabras se pueden intuir algunos de los elementos que hacen posible la transformación: ya se ha hablado de tiempos y de espacios; pero también, más arriba, hemos aludido a la resonancia, al tono, al ritmo poético. De estas características se ocupa la segunda parte del trabajo de Gullón.

El ritmo tiene la capacidad de dar valor a las palabras, aun cuando éstas no tengan sentido lógico. Y quizá sea en este desbordar el campo de la lógica congruente del lenguaje donde se halle uno de los caminos más importantes para la renovación radical del lenguaje de la poesía. Octavio Paz, lo hemos comentado, justamente aprovecha esta capacidad del lenguaje mismo y actúa con ella, moldea nuevos ritmos, nuevas transformaciones. El ritmo es capaz de reforzar la vertiente irracional del lenguaje. Vamos entonces comprendiendo —y el libro de Gullón es una constante e inestimable lección de crítica— cómo el valor vivo, dinámico de la creación poética está en ella misma, en su experimentación, en su estudio, en sus posibilidades de prospección.

«En Machado podemos ver curiosos ejemplos de eficacia rítmica.» Quien llega a la poesía de Machado no ve, en apariencia, una transformación radical y, sin embargo, el poeta sabe conducir al lector al centro mismo de la emoción que lo intuido produjo en el poeta. Y esta emoción, descubrimos, produjo un ritmo natural, transparente, monótono, templado. Nos aclara Gullón cómo la anécdota no tiene la mayor importancia desde este punto de vista, sino que lo que de veras importa es esa capacidad precisamente verbal, estructural, expresiva, de convertir en poesía la experiencia. No es la poesía de Antonio Machado una poesía sencilla y simplista. Esta es la lección que sacamos, paso a paso, del libro de Gullón. Es una poesía difícil; una poesía donde también

los silencios («Hablando de Machado precisó Claudio Guillén que *a vivir más hondo corresponde un lenguaje que es todo selección y dominio de sí mismo. No calla o guarda silencio quien se afana en expresar o revelar el auténtico ser de las cosas*») y su muy trabajada técnica contribuyen a hacerla fluida, valedera y... sencilla. En Machado, espacio y tiempo forman un todo unívoco. «El primero absorbe al segundo en su vastedad inmensa, y éste le corresponde impregnándolo. Espacio colmado de tiempo y tiempo espacializado en donde se instalará el poeta.»

Muchas y variadas son las sugestivas penetraciones de Gullón en la obra machadiana. Su libro es un libro vivo, creador, abierto a sucesivas posibilidades de análisis parciales de esta obra limitada en su cantidad, pero inmarcesible en sus contenidos y revelaciones, cual es la de Antonio Machado. «La poesía machadiana —termina diciendo Gullón— es esencialmente simbólica. Si en años recientes se pensó de otra manera fue por ofuscación pasajera de quienes queriendo un Machado comprometido pensaron incompatible el compromiso político con una escritura poética no atenida a las normas de la prosa. La defensa de la poesía prosaica, como la del círculo cuadrado, es una curiosidad histórica confinada a los sótanos del periodismo analfabeto. Que Machado no se complacía buscando dificultades, ni menos oscuridades, nadie lo negará, pero no menos incontrovertible es su aceptación y utilización del símobolo como técnica expresiva.»

Me parece de justicia esta afirmación final, que por demás podía ser usada para sacar de esa mitología barata y fugaz a muchas figuras de nuestras letras. Comprender, y Gullón lo hace muy bien y nos lo hace ver muy claramente, que Machado fue un poeta que no sólo escribía lo que le dictaba su corazón, sino que se proponía hacer poesía y se preocupaba por ella; que se dedicaba a estudiar detenidamente los cauces expresivos y estructurales adecuados para dar viabilidad a su escritura, es algo que nos compete a todos y es hora ya —Gullón lo ha demostrado— de estudiarlo con el texto delante, con la obra sobre la mesa, partiendo de ella misma, de sus apariencias externas y de sus condicionamientos estructurales.

2

Si interesante puede resultar la penetración detenida y cuidadosa de la obra poética de Machado, no es menos sugestivo, ni menos clarificador, a la hora de hacer un balance general de la personalidad de Antonio Machado, intentar un estudio de esa faceta que don Antonio, sevillano en el corazón de Castilla, observador detenido y juicioso del

hombre y la vida españoles, poeta de raigambre popular, con resabios de gran intelectual, conocía muy bien: el humor. Un humor afirmado en el pensamiento y en la filosofía; un humor que se aparta del chiste, de la caricatura y la carcajada, y se hace aguda penetración en la vida del contorno. Pablo de A. Cobos, que ya nos diera otro trabajo dedicado al tema, se ocupa ahora en ir descubriendo y aclarando el sentido humorístico de los apócrifos machadianos en un libro que, a primera vista, pudiera parece desconcertante, con un lenguaje entre coloquial y excesivamente retórico, con una ordenación caprichosa, pero que encierra espontaneidad, y no exenta de gracia, pero que en medio de todo eso apunta los rasgos más notables de lo que es el humor machadiano, cómo se emparenta muy directamente con la filosofía y cómo aflora en una serie de textos significativos de la obra y la personalidad de don Antonio.

Advierte Cobos que el humorismo de Antonio Machado sigue una línea evolutiva desde lo espontáneo y directo de su llana expresión *(la zumba nativa),* hasta llegar a una fase eminentemente filosófica, después de participar de una fase literaria inicial en *Soledades* y Abel Martín. Pero en cualquiera de estas etapas, junto a los *rumios filosóficos* personales de Machado, se encuentra esa conexión con los saberes populares que el poeta conocía y vivía intensamente. De una fase literario-poética se pasa así a una segunda etapa, la de los proverbios, sentencias y aforismos, donde se explaya la *lúdica intencionalidad* del humor machadiano. «Don Antonio se mueve por el campo de sus pensares sintientes con la agilidad y la gracia con que en la selva se mueve la ardilla. De manera que estamos ante la nota sustantiva del humorismo que es el divertimiento, nota que ha de prevalecer luego, sedimentando metafísica, en decires de Martín y Mairena.» Ya sus mismos apócrifos, casi entes con vida propia, son canal indispensable por donde discurrirá el río de un humorismo filosófico o zumbón, referido a la estructura literaria o al devenir de los días, y a la zalamería del encontrarse frente a momentos cruciales de la existencia. Por eso Mairena, el coplero de sentencias y donaires, logrará en el famoso epigrama *la síntesis de humorismo y metafísica* al decir, no sin gracia, no sin trágica hondura:

Pensando que no veía
porque Dios no le miraba,
dijo Abel, cuando moría:
Se acabó lo que se daba.

No cabe duda de que la afirmación de Pablo de A. Cobos al respecto es certera y singular: «Juan de Mairena, sobre todo esto no hay duda posible, nos lo inventa Antonio Machado para humorizar.» Pero

humorizar, entiéndase bien, en el sentido en que Mairena lo hacía: arrancando de la vida ese valor profundamente humano y vivo de las cosas más trascendentes. Por eso es una metafísica antes que una filosofía lo que Machado nos plantea, expone y desarrolla. Una metafísica tan arraigada a cierta concepción españolísima y popular de la vida, que aflora en múltiples ocasiones a lo largo del tortuoso y variopinto caminar de nuestras letras. Un humorismo que no es nada cómico; un humorismo de hondo sentimiento trágico, porque «un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio», diría el propio don Antonio.

Y al autor que nos ocupa, sagaz tras sus palabras, zumbonas y humorísticas también, no se le escapa que la poesía desborda al humorismo, que es en ella donde *la ternura se le empapa de tristeza* al buen Machado. Y que si bien *los Cancioneros de Martín o de Mairena quedan dentro y de ninguna manera fuera del humorismo,* hay razones suficientes para ello: que son poesías de los apócrifos, precisamente, y que se trata de toda una metafísica, *y bien centrada en el amor y la muerte.* Podría cotejarse este párrafo con la intención general del libro de Gullón comentado en primer lugar. Cuando Machado tiene que ser poeta, atiende también a algo que no está, a algo que no tiene por qué aparecer cuando hace su metafísica. La manera de pensar poética, nos dirá Pablo A. Cobos, es *cualificativa e integradora,* se precisa de esa entrega técnica y cuidada en favor de la creación y la estructura. La manera filosófica tiende a la homogeneización y a la descualificación. Amor y muerte en los apócrifos están vistos así, metafísicamente, desde la mirada del hombre que piensa en la vida, que le saca su más allá racional, a ras de tierra, con las plantas bien firmes en el reino de este mundo, con la materia sin transformar, si usamos la terminología de Gullón. Con el tiempo latente y cercano, no con el tiempo *como agente acumulativo,* o *como agente selectivo* (4).

¿Qué ejemplo más evidente de esta progresión del humorista Machado que las palabras de Cobos en torno a la definición de la poesía? «Machado —dice—, en serio, ha definido la poesía como *la palabra en el tiempo*; Martín, como metafísico, nos ha dicho que es aspiración y conciencia integral. Pues Mairena, ahora libre y bienhumorado, nos dice que no hay mejor definición de la poesía que ésta: *Poesía es algo de lo que hacen los poetas,* para añadir, en seguida: *Poesía, señores, sería el residuo obtenido después de una delicada operación crítica, que consiste en eliminar de cuanto se vende como poesía todo lo que no lo es*».

Nos solazamos una y otra vez comprobando cómo esos textos machadianos, aparentemente dejados de la mano de Dios, como Martín y

(4) Véase *Una poética...*, pp. 170 y ss.

Mairena, sus inimitables redactores, lo estaban, guardan en sí muchos sabores, muchas rendijas por las que nos llegan bocanadas de aire fresco y renovado que alcanzaremos a encontrar si sabemos observar detenidamente lo mucho que de bueno nos pueden y deben trasmitir. Yo, personalmente, he de agradecer al libro de Pablo de A. Cobos las mil y una sugerencias y vislumbres que me ha deparado en este camino atrayente y clarificador. El poeta y el humorista, concluye Cobos, no utilizan una escritura designativa, no concretan, no hablan directamente, «sino indirectamente, para que las significaciones floten en los interplanos de la palabra. Es por esa apertura hacia la infinitud significativa, hacia la inefabilidad, por lo que no se agotan nunca las lecturas de los buenos poetas y de los buenos humoristas, y es ésta la verdadera razón de que el humorismo bueno sea propio de los clásicos.»

3

«Juan David García Bacca es uno de los pocos españoles modernos —lo opuesto a *modernista*— que ha producido nuestro país en lo que va de siglo. Y no está aquí dede años, sino que vive en Caracas, *transterrado*. Pero no por ello deja de ser castizo y españolísimo en su palabra y su conducta. Lo es en aumentativo. Y con la cabeza más llameante que hoy piensa en castellano, a lo que sabemos.» Así presentaba el director de *Indice*, Fernández Figueroa, a este español filósofo; a este castizo de entraña popular y de alturas intelectuales volcadas en los problemas del hombre (5). Y añadía: «Su lenguaje es musculoso, elástico, cauterizante; no descriptivo ni abstracto, sino corpóreo —con bulto— y muy concreto. Es rudo y cultísimo, o sea científico y llano. Se lee con dificultad simple y deja un gusto sabroso en la mente. Es rico y conciso. Tan lógico, que casi se queda en excepto puro, en hueso con tuétano —sin carne adherida— del concepto.

Le faltan únicamente —o así me suena a mí, o me disuena— unas gotas de ternura. Sería perfecto con un poco de melancolía. ¡Si fuese compasivo!»

He traído estas palabras que dibujan perfectamente la figura de nuestro escritor, y sobre todo nos dejan bien aclarado el cómo de su lenguaje, de su discurrir analítico y crítico, porque pueden significar mucho para un posible lector enfrentado con un libro desconcertante, profundamente serio, a veces llameante, como es éste que comentamos: *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado*.

(5) *Indice*, Madrid, febrero-marzo 1968, p. 86.

«Como el título indica —dirá Romano García (6)—, en la obra se recogen las intuiciones filosóficas escondidas en los textos de Antonio Machado, especialmente en su *Juan de Mairena,* demócrata incorregible y enemigo de todo señoritismo intelectual.» Y tal rastreo filosófico va encaminado, primordialmente, a dilucidar ciertos aspectos del hombre llano, unos importantes otros más triviales, pero siempre rondando en torno a tres polos de fuerte y constante atracción en nuestro devenir cotidiano: la antropología, la teoría del pensar y la ontología. Ambicioso estudio el de García Bacca, que nos pone en la ruta del Machado hombre, del Machado profundo pensador y dilucidador de la tarea del vivir. En estas notas se ha ido profundizando en las ideas de Machado, a partir de su *letra,* de su estructura, para llegar a las capas más profundas de las disquisiciones filosóficas, pasando también por sobre ese humorismo, ya comentado, entre metafísico y poético, que habita en sus apócrifos. Podemos ver entonces con claridad que el análisis de Pablo de A. Cobos tiene mucho también de filosófico, yo diría que casi más que de humorístico o literario. Piénsese también que el humorismo es unas postura ante la vida; una filosofía.

Hace bien García Bacca generalizando, universalizando los conceptos a partir de esos textos de Antonio Machado. Este autor se acrece en dimensión humana y sus textos se cargan de singular valía.

La primera idea con que tropezamos es la del *nosotros;* la de la necesaria reciprocidad de los actos humanos para que éstos sean tales. La presencia del hombre en el mundo no se limita a un goce de lo creado, a un goce pasivo, sino a unas relaciones de participación activa en lo creado, y en lo que el hombre puede y debe crear. «Somos hermanos por ser concreadores y usuarios del *mundo,* cuyos integrantes —los enseres— nos miran como a sus creadores.» García Bacca, que en la introducción hace confesión de su linaje social modesto, de su propósito de que el presente trabajo sea *un acto de democracia,* nos lleva muchas veces por su camino, por un camino discutible en muchos aspectos y en el que algunas reflexiones se nos antojan banales, poco consistentes, y expresadas, la mayoría de las veces, con un lenguaje suficiente, demasiado suficiente cuando de democracia se trata. De cualquier forma, me parece muy acertada su exposición inicial (cuya conclusión se recoge al final del libro) en torno a la característica social del hombre: el hombre aislado se mueve en un ámbito natural, en sociedad, reconociéndose en, participando con oyendo a los demás, no forma parte, únicamente, del universo, sino que forma *mundo.* Y accede a este mundo por la vía del trabajo, de la labor, del paciente moldear de la copa, aunque no pueda hacer el barro. Pero esta conciencia activa no

(6) Romano García: *Indice,* febrero-marzo 1968, pp. 86-87.

se detiene ahí: si se inventa el aparato, se ha de usar el invento. García Bacca, en uno de los capítulos más interesantes de su libro, nos trasmite la idea de un Dios también trabajador, de un Dios *ser entre nosotros,* capaz de hacer realidad ese contacto fraterno entre El y los hombres: «Jesús de Nazareth, hijo de carpintero, de lavandera y de cocinera, hizo durante treinta años mesas, vigas, bancos, lechos, azadas —para sus hermanos: los carnales y hermanos en el trabajo (...)— leyendo los Evangelios y desembarazándolos de la hojarasca helenística de conceptos, teorías, valoraciones y falso aristocratismo genealógico y filosófico, se percibe aún al Dios que es hombre carpintero, hijo del pueblo trabajador, despreciador de aristocracias y genealogías, que, si no reconoce, cual importante, la vinculación genética con su madre natural y hermanos naturales, no iba a reconocer esotra ficticia de venir de reyezuelos cual Salomón y David.»

Pero esta conciencia activa, verdadero centro del *sernos* en el mundo, tiene un algo de penitencia, de paciente y pasivo, aguardar a que el objeto se dé. Esta mezcla de actividad y pasividad conduce a *la intranquilidad constitutiva del pensamiento.* Es el eslabón necesario para acceder a la segunda parte de su trabajo. Machado es, para García Bacca, un elemento, un instrumento para la exposición de su pensamiento. El espíritu y la letra machadianos son los vehículos de penetración para ese reflexionar en y sobre el hombre. Por eso es, de los tres libros comentados, el más abstracto, el más fuera de Machado —con estar tan dentro—, pero después de pasar por él y estar mucho tiempo en él y con él.

«Teoría del conocimiento sólo puede hacerse si se conoce de tal manera que lo conocido no se dé por enterado de que lo conocemos, y, a la vez, el conocedor no se dé por enterado de que es conocido.» Pero teoría del pensar sería ese proceso investigador que lleva al hombre «de calle en calleja, de calleja en callejón», hasta dar con un callejón sin salida y buscar la puerta al campo. Pensar equivale a la calle y a la ciudad de la paráfrasis machadiana; conocer, al camino y al campo. Ese desentrañar la diferencia entre un acto y otro nos parece algo valioso en la obra del profesor García Bacca. *Caminante no hay camino, se hace camino al andar,* popularizado hoy en la canción ligera, encierra el ejemplo más claro de cuanto decimos. El conocedor, caminante, camina con su método para acceder al pensar, para dejar la actividad que acaba (la invención) y llegar a la actividad constante (el uso de la invención). Así se corresponden las dos clases de objetividad: la natural y la artificial. La más humana, sin duda, ha de ser esta última, la que contiene —en su esfuerzo constante— más ingredientes subjetivos.

Finalmente, acomete García Bacca la reflexión en torno a los temas

ontológicos que le sugiere la obra machadiana. Novedades *en ser* y novedades *en nada* surgen de un caos originario. Las novedades *en ser* (Dios, el hombre) tienen capacidad de crear novedades *en nada*: la palabra *nadie* o la lógica formal. Todo lo que se masifica, lo que lleva al gregarismo (véanse páginas 112 y siguientes de la obra que comentamos), la desindividualización, son las causas de que haya *don Nadies*. Enfrentarse con todo ello lleva a la libertad, al individuo, al hombre. La lógica formal es un *callejón sin salida* al que le es imprescindible la lógica poética para lograr la salida y la libertad (encontrar la puerta *al campo). En la medida en que se logre la transformación por la que* apela Gullón, se logrará salvar ese impedimento de la lógica formal. Y nótese cómo la línea medular de la poética machadiana, a pesar de su firme arraigo en la vida y las circunnstancias del hombre; a pesar de contener toda una filosofía, una metafísica, un modo de ser, se afianza cada vez más en esa capacidad de transformación, de transustanciación, después de haber recorrido la ciudad y los arrabales del conocimiento en la dura y difícil tarea del pensar... y de encontrar la salida, que es, a fin de cuentas, lo que más importa para el escritor y para el hombre.

Pero también el hombre puede crear novedades *en ser:* seres únicos, irrepetibles, individuos; así, la poesía, la música, la misma lógica poética. Y, por sobre todas, el diálogo, invento del hombre en tanto que ente social, en tanto que habitante de *mundo* y no de universo. *Hombre-pueblo,* que no anula el valor de *hombre-individuo,* por contraposición con el *hombre-masa,* sino que lo potencia y lo revaloriza. «A nosotros —escribe Machado— no nos preocupa la salvación de las masas... El concepto de masa, aplicado al hombre, de origen eclesiástico y burgués, lleva implícita la más anticristiana degradación de nuestro prójimo que cabe imaginar... No olvidemos que para llegar al concepto de masas humanas hemos hecho abstracción de todas las cualidades del hombre, con excepción de aquella que el hombre comparte con las cosas materiales: la de poder ser medido con relación a la unidad de volumen.»

Lecciones machadianas que no por conocidas han perdido vigor; que no por leídas y releídas aparecen como sabidas. Lecciones machadianas que García Bacca ha desentrañado sabiamente del espíritu y la letra de nuestro gran poeta. Lecciones machadianas dirigidas y orientadas al mejor conocimiento del hombre; del hombre hecho en el trabajo, ciudadano de un mundo, de una sociedad que él mismo instituyó con su laborar y con su actividad. A García Bacca le preocupa la pureza de la vida, el descubrimiento o invención que supone la vida (física o intelectual) del individuo, del hombre, novedad *en ser*. En esta actividad

No te importe, con el barro
de la tierra haz una copa
para que beba tu hermano
....
Haz tu copa y no te importe
si no puedes hacer el barro.

radica el interés del hombre en cuanto a ser que camina de calle en calleja, de calleja en callejón, y que acaba buscando (y encontrando) la puerta al campo.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 32, 4.º izquierda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

CHATHAM, JAMES R., y RUIZ-FORNELLS, ENRIQUE (with the collaboration of SARA MATTHEWS SCALES): *Dissertations in Hispanic Languages and Literatures. An Index of disertations completed in the United States and Canada. 1876-1966.* University of Kentucky Press. Lexington (Kentucky), 1970, 120 pp.

Esta reciente publicación constituye un aporte verdaderamente notable en el campo de la bibliografía hispánica, dentro de un sector cuya extraordinaria importancia es imposible desconocer.

El libro, en edición sumamente cuidada, registra las 1.873 tesis presentadas y aprobadas en Universidades norteamericanas sobre temas de lengua y literatura española y portuguesa, con inclusión de Iberoamérica, desde el año 1876, fecha en que la primera de ellas se presentó en la Universidad de Harvard, hasta 1966. Anticipamos ya que las referentes al ámbito del castellano forman la inmensa mayoría de ellas, con un total de 1.719.

Este trabajo puede comprenderse fácilmente, es fruto de una demorada y paciente labor de investigación que ha actuado sobre bibliografías especializadas, catálogos de bibliotecas, listas de Universidades, etcétera, venciendo los inconvenientes imaginables.

El resultado ha sido, como se ve, impresionante. Toda esta copiosa producción universitaria, ordenada según el sistema de la PMLA (International Bibliography), se distribuye de este modo:

1.º Relación de tesis, por Universidades. Merced a ella sabemos que el número global de las presentadas en la de Columbia es 134. En la de Wisconsin, 121. Siguen las de Harvard, con 102; Michigan, con 72; Texas, con 67; Pennsylvania, con 63, y Yale, con 60; por citar sólo los

ejemplos más relevantes. A quien le sorprenda el hecho de que la Universidad de Puerto Rico, también aquí incluida, figure con una tesis solamente habrá que advertirle que en ella no se establecieron los estudios completos de doctorado hasta 1966, que es precisamente el último de los años considerados en la obra.

Por lo que a las Universidades canadienses respecta, el número de tesis es sensiblemente menor que el producido en las norteamericanas. La de Toronto, con 11, es la Universidad más destacada. Un análisis detallado nos llevaría, sin embargo, a apreciar el incremento que los estudios hispánicos están alcanzando en aquel país en los últimos tiempos.

2.º Lista de obras impresas que han sido consultadas. Este capítulo tiene un doble interés, ya que, por un lado, nos da fe del rigor con que han procedido los autores en la utilización de fuentes, y por otro, es en sí mismo una espléndida aportación bibliográfica donde se mencionan, desde obras tan generales como la de R. M. MERRIL: *American Doctoral Dissertations in the Romance Field. 1876-1926* (Nueva York, 1927) —cuya validez es, según nuestros autores, casi total dentro de los años que abarca—, hasta otras muy especializadas y tan curiosas y admirables como la de FRANK SEDWICK: *Theses on Miguel de Unamuno at North American Universities (to February 1955)* (Kentucky Foreign Language Quarterly, III, 4, 1956), pasando por los trabajos publicados por L. LOMAS BARRET y otros en *Hispania* entre 1945 y 1964, y sin olvidar estudios tan fundamentales como el de HOMERO CASTILLO «La literatura hispanoamericana en las tesis doctorales de los Estados Unidos» (*Anales de la Universidad de Chile* núm. 123, 1961).

3.º Catálogo de tesis. Este capítulo está dividido en dos partes: España e Hispanoamérica (frente al consabido «Latin America», el término «Spanish America» es habitual en los Estados Unidos al enfocar a la América de lengua española como hecho cultural), y Portugal y Brasil.

En el grupo primero encontramos las siguientes divisiones: Lingüística, temas generales, épocas —cada una con sus correspondientes subdivisiones por temas— hasta 1500, de 1500 a 1700, siglos XVIII y XIX y siglo XX. Finalmente, literatura hispanoamericana.

Entre los autores medievales, Alfonso X es el que ha merecido más estudios: hay 26 tesis a él dedicadas. En la Edad de Oro corresponden 44 al teatro en general, 42 a Cervantes y 26 a Calderón. Es Lope quien se alza sobre todos con su eterna fascinación. Son 64 las tesis que sobre él versan. Ningún otro autor español ha sido objeto de más atención. Entre los que más de cerca le siguen en épocas posteriores están Galdós, tema de 54 tesis, y Unamuno, de 23. Algo inesperado:

a la figura de García Lorca, a pesar de su indiscutible popularidad en los Estados Unidos, se le han dedicado únicamente nueve tesis.

Por lo que a los países hispanoamericanos respecta, es Méjico, como podía esperarse, el más estudiado, con 41 tesis, seguido a distancia por Argentina con 15 y Chile con 12. En cuanto a temas, el más analizado ha sido el del modernismo: 12 tesis. Entre los autores el primero es Martí, del que se ocupan ocho tesis. Vienen a continuación Rubén Darío con siete y Gutiérrez Nájera con cinco. Son en total 188 las tesis dedicadas a Hispanoamérica.

La segunda parte del capítulo corresponde, como se ha dicho, a Portugal y Brasil. Se registran 13 tesis sobre lingüística, 29 sobre literatura de Portugal, cinco dedicadas a Camöens, y 25 a literatura del Brasil (Machado de Assis, objeto de tres tesis, es el autor más estudiado aquí).

4.° El libro se cierra con un índice, donde se relacionan autores, temas y obras anónimas. La lectura de esta lista es muy sugerente. Ahí están los nombres de hispanistas norteamericanos clásicos, como Jeremiah D. M. Ford *(Las sibilantes en viejo español.* Harvard, 1897), Caroline B. Bourland *(Bocaccio y el Decamerón en las literaturas castellana y catalana.* Bryn Maw, 1902), George W. Bacon *(Vida y obras dramáticas del doctor Juan Pérez de Montalbán.* Pennsylvannia, 1903), John D. Fitz-Gerald *(Versificación de la Cuaderna Vía.* Columbia, 1905), Milton A. Buchanan *(Comedia famosa del esclavo del demonio.* Chicago, 1906)... Otros nombres ilustres —Henríquez Ureña, Romera Navarro, Torres Rioseco...— llaman nuestra atención entre los hispanos.

Los autores hacen una serie de advertencias que creemos oportuno destacar. No se ha incluido, salvo excepciones muy justificadas, tesis sobre las lenguas indígenas de España e Hispanoamérica. En cuanto al tema del español en Filipinas, se reseñan dos. Están excluidas por principio las referentes a la enseñanza de la lengua castellana o portuguesa. Dato curioso: se ha considerado de interés catalogar dos que versan sobre el uso de computadoras en el análisis lingüístico y traducciones por su peculiar valor ilustrativo.

Hasta aquí apenas nada más que la simple exposición de la estructura del libro, de la cual, sin más comentarios, se deduce su extraordinario valor. Gracias a él casi un siglo de riguroso hispanismo universitario *made in USA* está en nuestras manos. Pero además la obra puede ser una incitación para elaborar a partir de ella síntesis estadísticas completas que nos permitan conocer cuáles son los campos fundamentales de interés sobre las lenguas española y portuguesa y sus respectivas literaturas en Norteamérica y qué evoluciones se han producido en este terreno.

Una pregunta final: ¿Cómo encontrar todos estos trabajos? Los autores no podían dejar de pensar en este problema, y han dado constancia, a través de determinados signos convencionales, de los casos en que las tesis han sido ya publicadas. Desgraciadamente, no es ése el caso de la mayoría, cuyo destino acaso sea quedar inéditas e inaccesibles, dado el celoso y en cierto modo justificado criterio que las Universidades, en líneas generales, mantienen al custodiar estos trabajos. El tema no es nuevo tampoco entre nosotros, y su falta de solución nada tiene que ver con el meritorio y bien logrado esfuerzo de estos dos profesores.—*LUIS SAINZ DE MEDRANO ARCE (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

DON JUAN VALERA EN LA ACTUALIDAD

CYRUS C. DE COSTER: *Bibliografía crítica de Juan Valera.* Cuadernos Bibliográficos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1970, 181 pp.

Es muy frecuente que no exista bibliografía completa de los más importantes escritores españoles. Estos trabajos eruditos, que exigen una gran dedicación, son base indispensable para el estudio de la obra de un escritor. ¿Cómo se va a escribir sobre un autor si se desconoce parte de su obra? El caso de Valera, como el de tantos otros, es ejemplo del abandono en que están los estudios bibliográficos. Cuando los mismos autores no se cuidan de recoger su obra, ésta se pierde en multitud de periódicos y revistas, difíciles de encontrar. Lo mismo sucede con discursos y conferencias, que a veces ni siquiera fueron impresas.

La revalorización de Valera, injustamente olvidado después de su muerte, exigía un trabajo de esta índole. En la serie de Cuadernos Bibliográficos, dirigida por José Simón Díaz, ha publicado el hispanista Cyrus C. de Coster, estudioso de Valera, una bibliografía completa.

En 1956 Coster publicó una valiosa *Correspondencia de don Juan Valera* (Castalia) con introducción; en 1965, un volumen de *Obras desconocidas de Juan Valera,* y en 1966, un grueso volumen con los artículos de Valera publicados en *El Contemporáneo.* Asimismo Coster ha publicado varios trabajos de interés sobre las novelas de Valera.

La actual bibliografía consta de una sucinta introducción y de una relación de las primeras ediciones en vida de Valera, las colecciones,

las recopilaciones, las novelas, las novelas inconclusas, traducciones, cuentos, poesías, obras dramáticas, ensayos, discursos académicos, discursos políticos, correspondencia y estudios sobre Valera, trabajos no recopilados en las colecciones y lista de periódicos en que publicó Valera, así como un índice final de materias tratadas en su obra.

Posteriormente, a la bibliografía de Coster se ha publicado una correspondencia de Valera que merece un comentario aparte.

CARLOS SÁEZ DE TEJADA: *Juan Valera-Estébanez Calderón, 1850-1858.* Editorial Moneda y Crédito. Madrid, 1971, 395 pp.

El dualismo humano que se manifiesta diariamente en todos los aspectos de la vida se hace evidente en la obra y en la correspondencia privada de algunos escritores. Casi un siglo después de que don Juan Valera publicase *Pepita Jiménez, Juanita la Larga, Doña Luz* y otras novelas costumbristas por lo fino, sutiles ensayos psicológicos en su mayor parte, disquisiciones novelísticas más o menos autobiográficas de un intelectualismo alquitarado, se publica la correspondencia inédita de Juan Valera y Estébanez Calderón, aquel castizo autor de las *Escenas andaluzas.*

Hace más de diez años, so pretexto de pudibundez por el poseedor, me quedé sin ver la desenfadada correspondencia de estos dos singulares ingenios, aunque por algunas muestras de un copioso epistolario que posee la familia Serrat Valera pude adivinar la materia y gracia de las escondidas epístolas, ya que don Juan era muy dado a escribir la misma carta con variantes. Conocíamos las cartas de Rusia dirigidas a su jefe, don Leopoldo Augusto de Cueto, motivo de regocijo en la corte de Madrid y motivo asimismo de destitución fulminante por hacer irrisión del duque de Osuna; pero no habían visto la luz aún las cartas que el arcaizante Estébanez saluda con su barroquismo peculiar: «Vengan, pues; lluevan sobre el papel descripciones, casos, cuentos, juicios, relaciones, citas, cuadros, bosquejos, reminiscencias, contrastes, cotejos, episodios, concebidos y relatados por esta y la anterior manera, es decir, conforme a todas las epístolas con que me favorece, y será para todos, singularmente para mí, que disfruto de ellas el mejor epistolario de la edad presente con toques a lo Sevigné, con socarronerías a lo Guevara y Barbadillo y no sin el ateísmo de los modelos antiguos.»

El joven diplomático tiene veinticuatro años cuando empieza una correspondencia que actualmente deja muy atrás las novelas finas que hasta ahora se han considerado su mejor obra. Con razón decía a Pedro

Antonio de Alarcón: «pero en ocasiones pienso que nuestras cartas algún día serán más leídas que nuestras obras».

Tenía que ser 1971 precisamente una de las épocas de mayor desenfado lingüístico, con diccionarios secretos hechos públicos y lozanas andaluzas por todas partes, cuando las cartas de Valera, crudas, atrevidas, desenfadadas, jocosas por lo que respecta a lo sexual, se pudiesen leer abiertamente. La correspondencia secreta que hacía desternillarse de risa estrepitosamente al recipiendario, por cierto casi veinticinco años mayor que Valera, ve la luz y nos sorprende ahora al mostrarnos un Valera muy de nuestros días y muy otro del superfino y eufemístico de sus novelas. ¡Dichoso dualismo!

El epistolario picaresco, cuya vena satírica hilarante hace que el lector hoy día estalle de risa, como en otro tiempo Estébanez, nos da un Valera modernísimo, vivaz, incluso brutal con su sinceridad y desenfado, diríamos que hasta cínico, y describe la intimidad de buena parte de la historia de España a través de su propia autobiografía. En sus cartas habla de salones, galanteos, un tanto de política y un mucho de papeles y libros viejos, literatos y literaturas. Desde Lisboa, Río de Janeiro, Doña Mencía, Dresde, París y San Petersburgo, don Juan Valera hace unos verdaderos *Cuadros de viaje,* como los que inmortalizaron a Heine, sin que jamás se le ocurriera publicarlos, aunque alguna vez, a su regreso en el barco desde Río de Janeiro, la travesía divertidísima le diese idea de escribir una crónica viajera. Fragmentariamente algunas de estas cartas pasaron a sus novelas; tal las escenas de Semana Santa en Doña Mencía en *Pepita Jiménez* o algunos episodios de Río en *Genio y figura;* pero todo ello atenuado por el velo del clasicismo con que don Juan cubría lo novelesco. Despojadas de este velo, aparecen las cartas, que son una conversación de tertulia entre hombres solos, salpimentadas con mucha gracia y con un estilo que da la altura del mejor prosista del XIX y, si me apuran, del XX.

Dejamos para otra ocasión el comentario sobre este diplomático, que se fastidia continuamente, aburridísimo aun cuando se divierte, y que en medio de bailes y bailes siente la inanidad de su existencia. El hombre que escudriña los baratillos y compra para sus amigos las *Soledades,* de Góngora, en primera edición, por pocos reales; el descubridor de la literatura hispanoamericana, el genial *dilettante,* cuyo *dilettantismo* ya quisiéramos ahora, vuelve a renacer serio y festivo en una correspondencia que es su verdadero monumento, y que está pidiendo a gritos la publicación de todo el resto inédito. Eso ha hecho Francia, hace pocos años, con el *Epistolario,* de Merimée, que fue contemporáneo y amigo de don Juan Valera. Cuando se publique todo,

entonces se hará más evidente el dualismo del escritor, en la línea del *Diario* íntimo de Moratín, tan distante de *El sí de las niñas*.

El editor de esta correspondencia publica asimismo varias cartas inéditas de Valera a sus familiares y algunas muy sabrosas de su madre, mujer práctica y que no se andaba con remilgos respecto al porvenir de su hijo, y da a conocer algunas poesías no publicadas por Valera, bastante flojas, pero que completan la desdibujada obra poética valeriana y añaden nuevos datos a su biografía.—*CARMEN BRAVO VILLASANTE (avenida de América, 10. MADRID).*

ERNEST JONES: *Vida y obra de Sigmund Freud*. Anagrama, Barcelona, 1970, Ediciones de Bolsillo, 3 vol.

Ernest Jones llegó como invitado a la Sociedad Psicológica de los Miércoles el día 6 de mayo de 1908. En 1912, tras las defecciones de Alfred Adler, Wilhelm Stkel y C. G. Jung, Jones propuso la creación de un pequeño grupo de analistas de toda confianza que formara una especie de vieja guardia en torno a Freud y le proporcionara la seguridad que sólo podía darle un grupo estable de amigos firmes. Este grupo ofrecería ayuda a Freud en el caso de que se produjeran nuevas disensiones: colaborarían en responder a las críticas contrarias, en reunir bibliografía y documentación clínica de su propia experiencia como analistas. Según confiesa el doctor Jones, la idea de constituir un grupo semejante provenía del recuerdo de las historias sobre los paladines de Carlomagno y las sociedades secretas.

De este «Comité» formaron parte inicialmente —además de Jones— Ferenczi, Rank, Abraham, Sachs y Max Eitington.

> El 25 de mayo de 1913 Freud celebró el acontecimiento obsequiándonos a cada uno de nosotros un antiguo camafeo griego de su colección, que luego engarzamos en sendos anillos de oro. Freud llevó también, por muchos años, un anillo como éste, un camafeo-grecoromano con la cabeza de Júpiter.
>
> Quedó convenido que, en mi calidad de fundador, yo ocupara la presidencia del Comité, cosa que se prolongó durante casi toda la existencia de éste.

Freud dejó perfectamente claro durante su vida que se oponía a todo tipo de estudios biográficos. Creía haber revelado un excesivo número de detalles sobre su vida privada, lo que llegó a lamentar muy profundamente, y deseaba que la opinión pública olvidara su personalidad para centrarse en los descubrimientos que forman su obra.

Tal deseo estaba destinado a no cumplirse. Las características de la obra de Freud conceden a ésta una importancia y una excepcionalidad que remiten inexorablemente a la figura de su creador.

La aparición de biografías en las que los datos eran frecuentemente inexactos y que pretendían modificar el verdadero significado de la personalidad de Freud fue pronto motivo para que la familia de éste pensara —tras su muerte— en la necesidad de una biografía «oficial». El que esta necesidad era muy real es algo de lo que tendrán conciencia todos aquellos que hayan pretendido situar un determinado hecho o hallazgo en el conjunto de la vida del creador del psicoanálisis. La pobreza documental de la mayor parte de las biografías «populares» resulta a veces verdaderamente penosa. Pero lo más grave son las tergiversaciones a las que se somete el pensamiento freudiano, los intentos de bautizarle o convertirle en una u otra dirección, de los que podría ser un ejemplo la obra de Ludwig Marcuse; en ella, el autor aparece revestido de una extraña mezcla de eclecticismo y omnisciencia que le permiten «profundizar» el pensamiento freudiano, soslayando sus «extremismos». La tentación de proyectar sobre el pensamiento ajeno las propias creencias parece ser, con demasiada frecuencia, irresistible.

El preparar la biografía «oficial» de Sigmund Freud corrió a cargo de Ernest Jones, quien dedicó a ello diez años de su vida. La tarea era ciertamente abrumadora, a causa de la riqueza documental, de la que otros autores carecían. Jones pudo trabajar sobre los archivos de la familia Freud, lo que puso a su disposición un vasto material inédito.

La edición publicada por Anagrama corresponde al compendio preparado por Lionel Trilling y Steven Marcus, con el fin de hacer la obra de Jones accesible al gran público; para ello se prescinde de la parte cuyo interés es exclusivamente clínico y se simplifica en lo posible la forma de exposición. La versión en castellano es un *collage:* los fragmentos debidos a Trilling y Marcus han sido traducidos por José Cano Tembleque, mientras que los textos que pertenecen a la obra original de Jones se reproducen en la traducción efectuada por el doctor Mario Carlisky para la publicación de la versión íntegra de la obra de Jones por la Biblioteca de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica Argentina (Editorial Nova, Buenos Aires).

El resultado, desgraciadamente, es deplorable. Es imposible saber a quién achacar la responsabilidad desconociendo tanto la versión de Nova como el original en inglés; pero lo evidente es que los volúmenes de Anagrama rebosan erratas e incorrecciones de todo tipo, que dificultan la lectura y restan valor documental a datos y fechas. Es una

pena que esto haya sucedido, por cuanto la edición argentina es de difícil consulta, y la necesidad de bibliografía segura y de cómodo manejo resulta evidente en este campo.

En cualquier caso, el valor informativo de la obra persiste. El primer volumen comprende desde 1856—año del nacimiento de Freud—hasta 1900, año que figura como de edición de *La interpretación de los sueños*. El segundo tomo se extiende entre los años 1901 y 1919, y el tercero desde esta fecha hasta la de su muerte, 1939.

Para el lector profano, el mayor interés de la obra de Jones reside en la proximidad de su autor a la persona de Freud, durante más de treinta años. A consecuencia de esta proximidad Jones conoce detalles a veces triviales y a veces decisivos sobre la figura de Freud. Pero, también a consecuencia de esta proximidad, Jones es incapaz de lograr el distanciamiento preciso para poder juzgar a un hombre y su obra. Esto no quiere decir que la obra de Jones peque de parcialidad, aunque algo así cabría decir a la vista de los continuos esfuerzos por dejar claro que la vida de Freud fue ejemplar; la verdadera cuestión es que Jones no puede llegar a comprender la repercusión que la revolución freudiana ha tenido sobre el pensamiento contemporáneo. Resulta curioso, cuando menos, el hecho de que Jones se extienda en la importancia del psicoanálisis a la vista de las aportaciones que ha realizado —y sigue realizando— a todos los aspectos de nuestra cultura, pero que se muestra incapaz de comprender que tales aportaciones son sólo una forma secundaria de un fenómeno de mucha mayor importancia. La obra de Freud alcanza las dimensiones de una ruptura epistemológica. Podemos —o no— disentir de las afirmaciones de Lacan y Althusser, para los que Freud descubrió una ciencia nueva, con un objeto propio no reductible al objeto de otras ciencias; pero resulta difícil negarse a admitir el hecho de que el psicoanálisis supone la aparición de un nuevo «continente teórico».

Hoy, la obra de Freud aparece asociada a dos poderosas corrientes de pensamiento: de una parte el freudomarxismo —especialmente Reich y Marcuse— y de otra el psicoanálisis estructuralista de Jacques Lacan. Las dimensiones de ambas áreas teóricas imposibilitan su reducción a esquemas simples: resulta obvio, sin embargo, que la importancia del freudomarxismo no puede ser subestimada en un momento en que el desarrollo de la teoría de la liberación se hace tarea apremiante; y que las aportaciones de Lacan no son menores por el hecho de que sus tesis epistemológicas deriven hacia un positivismo flagrante.

Para el que conozca las reales dimensiones de la obra de Freud en tales sentidos, resulta patético el interés que el doctor Jones puso en su obra por demostrar que las relaciones entre Freud y su cuñada

fueron de simple amistad, o que su vida fue solamente la de un honrado científico burgués. Las críticas que Jones dirige al «fanatismo político» de Wilhelm Reich y su empeño por mostrar que la obra de Freud fue un descubrimiento científico por encima de problemas sociales o de cualquier índole similar, el relato de las amistades y separaciones entre los colaboradores de Freud: todo colabora para mostrarnos la imagen de unos hombres honrados y valerosos, que supieron desafiar la opinión establecida, pero no fueron capaces de comprender los mecanismos subyacentes a tal opinión. El mismo Freud, que descubrió la represión de los instintos como base de nuestra cultura, fue incapaz de llevar este descubrimiento a sus últimos extremos y aceptó como inevitable tal represión.

La vida y la obra de Sigmund Freud son las de un revolucionario que no pudo serlo hasta el final, y cuya revolución no fue comprendida ni siquiera por los más fieles de sus seguidores. Freud tampoco pudo —pese a su excepcional lucidez— saltar por encima de su tiempo.—*LUDOLFO PARAMIO (Raimundo Fernández Villaverde, número 15, MADRID).*

VÍCTOR NIETO ALCAIDE: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla.* C. S. I. C. Madrid, 1969. *La vidriera del Renacimiento en España.* C. S. I. C. Madrid, 1970.

La historia del arte que habitualmente se pracica en España está ligada, en el mejor de los casos, a un formalismo positivista que reduce todos los problemas a comparaciones formales superficiales, sin adentrarse ni en su significado ni en los motivos (sociales, económicos, ideológicos, técnicos, etc.) que produjeron esas variantes y su evolución. En el peor de los casos, es una historia retórica y subjetiva (que gira en torno a lo bello y categorías afines) con leves atisbos de erudición. Si esto es así en el caso de la historia del arte en general, la situación parece incluso más grave en lo que respecta a la arquitectura medieval y renacentista. Acostumbrado a *ver* iglesias y palacios, el historiador se fija en el simbolismo de las imágenes, en los motivos decorativos, en los elementos arquitectónicos básicos, etc.; pero no se preocupa en absoluto por reconstruir, en su trabajo histórico, aquello que es propio de toda arquitectura: la configuración y distribución del espacio, su funcionalidad y su significación, pues sabido es que el edificio no se limita a consistir en un simple lugar en donde estar, sino que crea un am-

biente, influye en quien lo habita, expresa sus concepciones, ideales, intereses, etc.

La iglesia gótica o renacentista no es una construcción que está ahí para ser simplemente contemplada, sino un edificio con una funcionalidad propia, a la que están sometidos todos los elementos arquitectónicos y no arquitectónicos (escultura, pintura, decoración, etc.). Entre éstos hay uno que contribuye de manera decisiva a la concreta configuración del espacio: la vidriera. Hasta tiempo reciente la vidriera era un tema ignorado por nuestra historiografía artística (o tratado como motivo de simple erudición biográfica, que viene a ser lo mismo); en la actualidad parece que empieza a subsanarse esta situación con la aparición de dos libros de Víctor Nieto Alcaide: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla* y *La vidriera del Renacimiento en España,* que aportan un planteamiento bien diferente de la cuestión y encauzan el estudio histórico por donde siempre debía haber discurrido, alejándole del positivismo formalista antes aludido.

Tal como indica el autor, la vidriera no va a ser un elemento pasivo, puramente decorativo, de los edificios, sino un elemento activo fundamental para la adecuada comprensión del estilo: «No se concibe el sentido y la grandiosidad de una catedral gótica sin el ambiente de luz y color que crean sus vidrieras. Los filosófos de los siglos XII y XIII, coincidiendo con el nacimiento de la arquitectura gótica, crearon en sus escritos una verdadera estética de la luz, y en los textos medievales es frecuente encontrar, cuando hacen alguna referencia a las catedrales, que se da más importancia a la belleza de sus vidrieras que a cualquiera otra parte del edificio. Hoy, porque muchas catedrales han perdido sus vidrieras, nos hemos acostumbrado a penetrar en el interior de un templo gótico sin echar de menos ese ambiente de color que origina la luz que se filtra por sus vidrieras. Pero un edificio gótico que se encuentra en este estado es como un negativo de lo que fue. Si en él falta alguna de las obras con que se adornó, estas pérdidas no afectan de manera tan decisiva a su arquitectura como si ha perdido sus vidrieras. En la catedral gótica, la luz coloreada que invade el interior es el elemento fundamental por el que todo éste aparece unificado y toda la arquitectura se sublima... En el sistema constructivo gótico, vidriera y arquitectura se hallan íntimamente unidas. El arte de la vidriera, cuando aparecen las nuevas soluciones constructivas del gótico, encontró sus máximas posibilidades. Al organizarse el edificio de acuerdo con una apertura de vanos desconocida hasta entonces, la vidriera vino a sustituir al muro y a la pintura que lo decoraba... Todo el desarrollo que alcanza la vidriera como manifestación artística, integrada en el edificio gótico, con una pujanza no alcanzada hasta entonces, no

puede explicarse exclusivamente como la aparición de un nuevo elemento decorativo que posibilitaba la nueva arquitectura, sino como una nueva concepción del espacio arquitectónico. El problema de la iluminación del templo se planteó como el deseo de proporcionar más luz y una mayor uniformidad luminosa a los interiores. Si en el templo románico la iluminación era parcial, se producía por partes, alternando las iluminadas con las que no lo estaban; en el gótico se tiende a una unificación luminosa del conjunto, lo cual trajo consigo una indudable transformación del concepto del espacio arquitectónico. Si *en una iglesia románica la luz contrasta con lo pesado, sombrío y táctil de los muros, en el gótico el muro parece ser poroso: la luz se filtra a través de él, atravesándolo, fundiéndolo, transfigurándolo.* Con ello, los arquitectos góticos aprovecharon la luz como un material arquitectónico más; un material que proporcionaba policromía al interior del edificio, que lo ponía en contacto con el exterior y que le proporcionaba animación y vida... La integración de las artes alcanzó en la arquitectura gótica, mediante las vidrieras, una de las soluciones más logradas. Lejos de tratarse de una adición de partes, estamos ante una verdadera y cabal fusión orgánica que no permite separación. De ahí esa sensación de frialdad, de cálculo, de mero teorema matemático, que producen los edificios góticos que han perdido sus vidrieras *(Las vidrieras de...,* pp. 8-9).

No obstante, el cambio estilístico que el Renacimiento trae consigo no supone la decadencia de la vidriera: «La aparición del lenguaje plástico renacentista no supuso una mera transformación estilística de la vidriera similar a la que se había experimentado con el advenimiento de otras corrientes, como la flamenca o el estilo internacional en el siglo XV. Si con estas últimas lo que cambió fue la forma, el nuevo lenguaje renacentista tuvo consecuencias que se dejaron sentir más hondo, afectando desde sus raíces al carácter específico de la vidriera. Desde la aparición de la arquitectura gótica el templo se entendió como una estructura formada por una armadura de piedra cerrada por muros de vidrio que creaban en el interior un espacio luminoso, coloreado y cambiante. La arquitectura del Renacimiento, rompiendo con este concepto, creó en el interior de las iglesias un espacio diáfano, en el que los elementos constructivos prevalecían y se destacaban con nitidez» *(La vidriera del...,* p. 9).

Ahora bien, en el gótico no se trataba sólo de alcanzar un piadoso o sublime espacio abstracto; era, por el contrario, una iglesia que procuraba atender a otras finalidades, especialmente didácticas, finalidades para las que la vidriera ofrece una gran utilidad: «Para que esta integración de luz, color y arquitectura se produzca no es preciso que las

vidrieras de una catedral gótica desarrollen un programa iconográfico determinado. Solamente con que los ventanales se cerraran con vidrieras de colores, sin representación o alegoría alguna, esto se llevaría a efecto. Sin embargo, las vidrieras no estaban colocadas solamente en función de crear un espacio interior, sino que poseían, como otras artes incorporadas al edificio, una finalidad didáctica. Lo mismo que las esculturas de las portadas o las pinturas de los retablos tenían una ordenación temática dirigida a enseñar y a dar a conocer los pasajes religiosos más representativos. Las vidrieras también formaron parte de esa Biblia para los que no saben leer y cuya realización dio un extraordinario impulso a las artes figurativas durante la Edad Media» (*Las vidrieras de...* p. 12). Es en el programa iconográfico que vertebra las series de vidrieras donde encontramos las alteraciones más interesantes al pasar al Renacimiento: «La aparición de la perspectiva, de la representación tridimensional, en las artes figurativas del Renacimiento y su introducción en el campo de la vidriera vino a transformar completamente los principios en que ésta se basaba. Durante los siglos XIII y XIV apenas existieron efectos de profundidad en los temas representados en las vidrieras. La vidriera era una superficie luminosa, de la que el color y la luz dimanaban hacia el interior del templo. La introducción de la representación de una escena basada en las tres dimensiones rompió con este principio. En la vidriera del Renacimiento cada ventanal era un escenario del que también dimanaba un foco de luz hacia el espectador, pero en el que al mismo tiempo se representaba un escenario que se prolongaba más allá de los límites arquitectónicos del edificio. La vidriera pasó a moverse fundamentalmente, en un campo similar al de la pintura, como una superficie figurativa, enmarcada, con valor independiente, en la que interesaba más la representación de un tema que la fusión total en el interior de los tempos de la luz que pasaba por ellas. De ahí que en los nuevos edificios se establezcan programas iconográficos completos y que la relación de unas vidrieras con otras no se produzca por la fusión de la luz, sino por la participación de cada tema en el conjunto narrativo del programa iconográfico» (*La vidriera del...*, p. 14).

El estudio de la evolución de la vidriera renacentista contribuye a una más adecuada comprensión del arte de la época. Como en éste, la influencia de las formas flamencas y la llegada a la Península de artesanos flamencos van a ser decisivos. Víctor Nieto estudia la penetración de estos artesanos, desde Arnao de Flandes y los vidrieros castellanos de la órbita burgalesa hasta la labor de los Fontanet en Cataluña, pasando después al análisis del romanismo y sus versiones flamencas: Arnao de Vergara, el primer vidriero renacentista que trabaja

en la catedral de Sevilla; su hermano Arnao de Flandes, Carlos de Brujas, Vicente Menardo, Teodoro de Holanda, Nicolás de Vergara, etcétera. La abundante documentación ofrecida por el autor (especialmente en *Las vidrieras de...)* permite establecer el proceso de los trabajos, sus sistemas y formas de pago, a la vez que da pie al análisis de la importancia económica que la vidriera tuvo en aquellos años. Cuestión ésta que enlaza con otra decisiva para nuestro arte y cultura renacentista: la importación de obras de arte como consumo del excedente de unas clases poderosas, preocupadas por el mantenimiento social de su imagen. Punto de vista a la luz del cual será preciso abordar algún día el desarrollo cultural español (especialmente de las artes plásticas) del siglo XV y buena parte del XVI.—*VALERIANO BOZAL (Castelló, 9. MADRID).*

BIANCIARDI: LA REVOLUCION COMO FABULA

En su momento me entusiasmó —y lo escribí— la anterior novela del italiano Luciano Bianciardi *La vida agria* (1). En ella se asistía al progresivo envolvimiento del joven intelectual, llegado de la provincia a la gran ciudad, y su proyecto terrorista, en las mallas de la sociedad de consumo, tela de araña implacable que al cabo reducía al protagonista a su cuarto, su oficio de traductor, su ex militante compañera y su fabulosa utopía compensatoria, hecha de brillantes imágenes omnieróticas. Bianciardi lograba allí contarnos más o menos la historia de todos, orígenes y planes aparte, y esto con un cúmulo de anédotas mínimas pero significativas, en las que nos era posible reconocernos sin demasiado esfuerzo: ciertos trabajos de *espaldas mojadas* de las letras, ciertos encuentros con destacadas figuras de la vida intelectual, ciertos roces cotidianos en vecindarios alucinantes, ciertas amistades de pobre pero fantástico ropaje mental, etc. No se crea, por las referencias argumentales, que *La vida agria* era una narración de algún modo costumbrista o de tono dramático, ya que precisamente uno de los méritos de la novela era entregar esta reconocible trayectoria troceada en el flujo de delirios mentales, juegos de planos en que diversos materiales se articulaban —narración dihecta, recuerdos, imaginaciones, textos manejados, etc.— y sobre todo darla corroída por una tremenda y finísima ironía, que alcanzaba el sarcasmo tanto como el alegato en chispazos rápidos.

(1) *La vida agria*, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.

Con *Abrir el fuego* (2) la fábula es aún mayor, en cuanto que si la vive el mismo personaje, se nos da también en la *realidad* de una amalgama curiosa, en que Hitler, el imperio austro-húngaro, el papado —de Pío IX a Juan XXIII— y otros tantos elementos históricos funcionan en el mismo plano temporal, que resulta un enrarecido 1959, que debe tanto a Visconti como a los tebeos, a Bellochio como al folletín decimonónico, y así. Y desde luego, a Bianciardi, quien de hecho parece prolongar aquí al protagonista de *La vida agria,* en una galería de alienados conspiradores que la ironía distanciadora y la ternura autocompasiva fijan equilibradamente.

Abrir el fuego, narrada en primera persona, como la novela anterior, combina igualmente los apartes en que el lenguaje se desenfrena, acumula catálogos de referencias históricas y geográficas, vinos y platos, citas literarias, mezclándolos con los deslavazados datos del drama en el trayecto mental de un personaje, al que todo esto pone poco menos que al borde de la locura —la duda permanece durante bastantes páginas—, mientras se nos cuenta una historia de persecuciones judiciales al atribulado revolucionario, que, en el confuso exilio provinciano, se pasea como un rentista en vacaciones, hace el amor con la dueña de la casa, participa en grises tertulias, escribe el relato de un niño prodigio latinoamericano que desde los seis años desface entuertos ametralladora en mano y atisba con prismáticos todas las mañanas, esperando la llegada de *los nuestros.* Por aquí ya estamos en el capítuuo V, y hasta el XIII tendremos entonces el desarrollo de esa revolución en el Milán de 1959, cuya amalgama histórica señalé, y que abre un segundo aparte dentro de la novela, diferenciable no sólo por el material temático-anecdótico, sino también, y sobre todo, por la naturaleza y el ritmo de la narración.

Acaso reside en esto la principal variación —y quizá el problema— de *Abrir el fuego* en comparación con *La vida agria;* si la anterior novela de Bianciardi interesaba más por el trabajo de lenguaje, por la calidad del personaje, por el manejo de los planos-referencias, apuntando cada uno a una línea de desmitificación —la cultura, el mesianismo proletarista, el *milagro* de la economía italiana, etc.—, mientras que la historia estaba instalada y se desenvolvía a nivel de la más inmediata cotidianeidad, en *Abrir el fuego* lo que atrae es el desarrollo y las reflexiones sobre la revolución milanesa, que, siendo fábula, puede ofrecerse como modelo de validez histórica, y para cuya plasmación —como modelo sobre todo— la narración se hace tradicional, atenta a los hechos, casi como una crónica. Cierto que es una crónica de sucesos imaginados y que los ingredientes de tales sucesos, fantásticos por la mez-

(2) *Abrir el fuego,* Monte Avila Editores, Caracas, 1970.

cla, colocan el conjunto en la frontera estricta entre lo que pudo y lo que puede pasar —o pasará—; pero del logro de esta deliciosa verosimilitud no trasciende demasiado el trabajo formal de Bianciardi (3). También falta propiamente una articulación necesaria entre los momentos cuasi delirantes del personaje y el desarrollo real en la narración de las anécdotas milanesas, a no ser que entendiéramos su acaecer como absolutamente mental, es decir, que se redujera a ser una imaginación del protagonista, cosa para la cual no creo que la novela dé pie. Entiéndase que la ironía del autor, desde luego el planteamiento fabuloso de la lucha entre un Milán que, por otra parte, resulta más de finales del XIX o principios del XX que de 1959 —nada de la ciudad vertiginosa, atacante, febril, dura de *La vida agria,* sino más bien una villa coqueta de salones y paseos galantes—, y ese enemigo que sintetiza rasgos nazifascistas, vaticanos, monárquicos, etc., es decir, la composición y la situación ficticia de las anécdotas, son apreciables y sirven a Bianciardi, por medio de su atribulado personaje, para esbozar cierto elogio que parece tener, como otras veces, de anarquismo y de trotsquismo. Pero me hubiera gustado, y el resultado hubiera sido mucho más excitante, ver algunos recursos de *La vida agria,* funcionando aquí más decididamente. Por ejemplo, el hecho de que el protagonista estuviera escribiendo el relato de ese niño subversivamente prodigio permitía las mismas invasiones de la narración que en aquella novela realizaban los textos traducidos por el escritor, textos que se *colaban* en la narración, desquiciando el desarrollo. E incluso la amargura de la obra anterior, el filo de la crítica, el alcance es posible que fueran mayores que en ésta; sin embargo, más amplia de campo, ya que dominan ciertas inclinaciones hacia la anécdota psicológica o (y) costumbrista —aunque sea de costumbre cambiada de contexto, como muchas veces ocurre con la ciencia-ficción— y disolviendo en la peculiaridad gran parte del efecto. Es así que la lectura de *Abrir el fuego* no impacta como la de *La vida agria,* dejando más que nada la impresión de haber asistido a una inteligente comedia, en la que el autor no ha puesto de sí mismo todo lo que podía.

En resumen, creo que las deficiencias —siempre sobre la base de una obra calificable, en general, como buena— de *Abrir el fuego* tienen que ver, en primer lugar, con un proyecto narrativo defectuoso, en el que no se calculó suficientemente el modo de perfilamiento del esquema conceptual de fondo, mientras que habría también el problema de

(3) En determinados momentos la escritura de esta novela no iría mucho más allá de lo planteado —y logrado— por, como ejemplo, el también italiano y también agradable Ercole Patti en sus cuentos de *Las mujeres* (Monte Avila Editores, Caracas, 1969), es decir, un cierto costumbrismo remozado por el humor certero, la nostalgia retenida y la agudeza de observaciones.

cierta repetición de mecanismos de éxito probado, ya que la parte del exilio del protagonista de *Abrir el fuego* sería, más o menos, una variante de *La vida agria*—novela que en Italia alcanzó varias ediciones en el plazo de unos meses—e igualmente algo que habría que relacionar con los brillos momentáneos de una ironía generalmente culterana, que tiende con frecuencia a agotarse en sí misma. Todo resumible acaso en una sola crítica: el que Bianciardi no haya llegado todo lo lejos que podía por ese camino de fabulación histórico-política, mantenimiento de un terreno indefinido entre realidad e imaginación y parodias genéricas. En contrapartida, *Abrir el fuego* es una novela de agradabilísima lectura—y el divertir, hoy por hoy, tendría ya que colocarse entre los mayores méritos de la narrativa o poco menos, aunque no fuera sino para balancear ciertos *experimentos* que, a bastantes años de Carroll, Kafka, Joyce, Faulkner, etc., confunden la farragosidad con la originalidad—y sobre todo apunta el intento de ir de la revolución como fábula a la fábula como revolución, sugerencia de gran interés e inmensas posibilidades, que, como la revolución misma, no por fallar casi siempre debe dejarse nunca de lado.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité, 1090. BRUSELAS).*

«LOS AÑOS DUROS», DE JESUS DIAZ

Este breve libro de cuentos es probablemente el primer intento valioso por asumir la experiencia de la revolución cubana; publicado en 1966 (*), resuelve literariamente con calculada destreza varios capítulos decisivos de esa experiencia. Leído entonces, debe haber producido el impacto de un texto precursor; recibió el premio de cuentos del concurso Casa de las Américas ese año, y en la solapa un miembro del Jurado anota que «la manera ejemplar como trata algunos temas de la revolución abre nuevas posibilidades a la joven narrativa cubana» (Enmanuel Carballo). Y en efecto, leído ahora, vemos que este libro señaló varias opciones que después han desarrollado algunos autores, como Norberto Fuentes en su libro *Condenados de Condado*. Aún más: se podría decir que el libro de Jesús Díaz anuncia una literatura más vasta; actúa como el prólogo a esa narrativa directamente nacida de la revolución cubana, de la cual poseemos algunos textos válidos y sobre todo algunas orientaciones técnicas y verbales que

(*) La Habana, Casa de las Américas.

se han modificado al asumir esa experiencia. Varias de esas orientaciones son anunciadas por *Los años duros.*

La misma amplitud temática del libro refiere los principales episodios de la situación cubana; estos cuentos reconstruyen situaciones de la lucha contra Batista, del trabajo en la zafra, de la instrucción militar, de la lucha contra los invasores. Cubre así un período muy amplio, señalado por situaciones decisivas de la historia de la revolución, y lo más importante: desde el proceso de una conciencia diferente que esas situaciones van diseñando. Porque uno de los valores de este libro radica en la penetración con que el autor sabe mostrar situaciones conflictivas que también resultan siendo ejemplares. Cabría decir así que el libro es «ejemplar» a varios niveles; lo es tanto en la solución formal que da a los episodios como en la deducción que revela, no de modo expositivo, sino de modo psicológico, en la conciencia en formación de sus protagonistas. *Los años duros* es por eso un libro extremadamente elaborado. Díaz ha elegido sus temas con un criterio que podríamos llamar «didáctico», en el sentido que dio Brecht a esta palabra; esos temas siempre tienen una deducción ilustrativa, que funciona válidamente porque no sacrifica el plano formal, sino que en la lección brechtiana se vale del mismo para implicarla.

Precisamente lo más notable del libro radica en el hábil trabajo formal de los textos. Díaz ha optado por una presentación que eluda el desarrollo, la exposición, y que más bien se detenga en los hechos, que son vistos siempre por varios hablantes y generalmente desde una reconstrucción. Ya con sólo esta opción corrige una larga tradición de narrativa temáticamente revolucionaria; desde una perspectiva actual, esa tradición está justamente lastrada por la prolijidad expositiva, y Díaz, hábilmente, la elude desde la perspectiva opuesta, desde el esquemático y apretado montaje. Rehúye así la exposición lineal y efectúa una composición simultánea desde varias personas y tiempos que confluyen en un presente henchido de acción, sobre todo psicológica, y también acude, por lo mismo, al monólogo interior. Se podría decir sin exageración alguna que cada frase de estos cuentos ha sido escrita con el cálculo y la precisión del conjunto, siempre presente; con la necesidad exacta de una función que cumple en ese conjunto, que la dicta y que alude. El desarrollo, la exposición, la prolijidad, son a tal punto evitados, que sólo la visión del conjunto entrega la clave de esas frases y fragmentos que están actuando como sobrentendidos, sin explicitarse nunca, creando, por lo tanto, una visión más rica de los hechos, cierto proceso que se va entregando a través del montaje. Así, el cuento adquiere una forma recurrente,

un diseño de varios lados que se tejen con la urgencia muy viva de una exploración.

Porque esta forma plural no sólo está buscando liberar al tema, a la experiencia, de su evidencia naturalista, sino que también está funcionando como un aspecto interrogante, como una persuasión inquisitiva dentro de los personajes y sus actos. La forma laboriosa (y, sin embargo, fluida, clara) es como el laberinto que repite la urdimbre de los hechos; pero su misma lúcida construcción, su claridad objetiva y esquemática, están reclamando al lector la atención no solamente de sus claves para armar un argumento, sino especialmente la atención que participa, la lectura que responde de modo analítico a la situación de esos personajes. Personajes a los que, por lo demás, el lenguaje coloquial (con mínimas inflexiones, sin derroches) da el relieve suficiente. Esta conciencia técnica de Jesús Díaz recuerda de inmediato el trabajo minucioso y coherente de Mario Vargas Llosa; como el peruano, Díaz ha sabido recuperar en los hechos la dimensión exacta de cada personaje. Por último, la economía notable con que trabaja Díaz revela mejor la inteligencia narrativa de que es capaz; su voluntad de perfección formal (en el trabajo estructural) crea la intensidad de sus relatos y también esa precisa implicación analítica en los mismos.

Las tres citas que inician el libro anuncian que Jesús Díaz es sumamente consciente de la situación literaria desde la que escribe. «Yo estoy aquí para contar la historia» (Neruda), supone que el autor tiene el papel del testigo porque está poseído por un tema; actitud inicial que supone un claro ajuste de la perspectiva ficticia a la situación histórica del autor. «... Los hombres, cuando son hombres, tienen que llevar cuchillo...» (Guillén), no sólo indica la situación de emergencia de esa historia que se va a contar; también refiere la valoración del coraje; quizá alude a cierta derivación del machismo. La primera serie de relatos consigna otra cita, de Carpentier, la más interesante: «¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente y que aún yo no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia...?»; más interesante porque precisamente refiere aquel plano de interrogación que hay que recuperar de estos textos. Como si la ficción, aun la aplicada a los hechos más directos, la que aparentemente es producto inmediato de una historia haciéndose, requiriera también leer mejor ese proceso, dilucidar esa historia, recuperarla no sólo en su derroche epicista o fantástico, sino también en los mínimos y concretos cambios que va imponiendo en las conciencias de sus habitantes más cotidianos; la Historia, por ello, no les pertenece aquí

a los grandes protagonistas (e igual ocurrirá en los libros de Norberto Fuentes), sino a las gentes sencillas que la viven. Este impulso es quizá el más importante de este libro temprano; en su misma clara toma de partido habita esta necesidad proyectiva.

«Muy al principio» consta de tres relatos, ligados entre sí en la forma de un proceso que revela la situación de tres personajes, definidos por su distinta participación en la lucha urbana contra Batista. «El encuentro» tiene como hablante a Boby; la precisión y cálculo con que está escrito el texto se puede describir así:

La primera frase («¡Chino —te grito—, Chino!») es también el presente histórico del relato. Ya en el primer párrafo sabemos que «El Chino» ha perdido una pierna. Para el pasado el relato cambia a la tercera persona, siempre desde el hablante inicial: «Fue hace años. Eran malos tiempos, y él no era cojo», empieza el segundo párrafo. La información se nos va entregando al mismo tiempo que la acción; los tres amigos (Boby, «El Chino», Rolo) son estudiantes y participan en la lucha urbana, mientras en la sierra están ya Fidel y la guerrilla. Los tres colocan una bomba, pero un lustrabotas se interpone. «El Chino» corre a retirar la bomba, que le estalla muy cerca. Boby fue enviado por su familia (su padre es médico y tiene una clínica) a los Estados Unidos, de donde acaba de volver. «Supe que ustedes —tú— seguían metidos en la revolución. Allí estudié y comprendí que la vida era diferente, que era corta y había que vivirla.» Esta perspectiva individualista define a Boby (su nombre es ya un énfasis), fuera del marco de una revolución. El final del relato vuelve a la primera línea: «El Chino» se marcha y Boby, que lo ha ido a buscar con dos mujeres, comprende que la bomba no sólo le había destruido una pierna.

Este resumen es muy simple, porque en el texto las cosas ocurren de modo gradual, completándose a sí mismas, alternándose, y así, cada dato ilumina la situación presente y la perspectiva de cada personaje. El segundo relato («El cojo») es un monólogo de «El Chino»; otra vez los datos se nos dan parcialmente de modo directo pero elusivo, y sólo al final recuperamos el comienzo gracias a la trabada forma cíclica que emplea el autor. «El Chino» espera aquí al profesor Salas y recuerda los días de la huelga de estudiantes; dentro del monólogo los hechos se restablecen, los diálogos y el pasado invaden el presente con su dramatismo. Salas había delatado a «El Chino» y la Policía lo capturó. Vuelve el presente del texto: Salas encuentra a «El Chino», que lo ataca con su muleta y su navaja. Entendemos entonces el comienzo del texto: «El Chino» ha estado actuando por venganza contra sus delatores, y luego de darles muerte planea matarse él mis-

mo; su rencor tiene un origen trágico: su castración en el episodio con la bomba.

El tercer relato («El capitán») es también, en parte, un monólogo y mayormente una reconstrucción; los hechos referidos en los dos anteriores relatos vuelven ahora, desde la perspectiva de Rolo, quien espera, al comienzo del texto, por el ingeniero Pérez. El pasado, que se actualiza presenta la emocionante aventura de Rolo en el colegio: ha sido expulsado y entra clandestinamente y se refugia en una clase, a la cual, finalmente, van a buscarlo los policías de Batista; pero el profesor (Pérez) lo defiende. Al final del relato Pérez reaparece y sabemos que Rolo es ya un capitán rebelde. Este último relato es el que más valores «positivos» presenta. Rolo es el personaje más definido por su actividad política, y su destino se constituye desde la firmeza de esa pasión juvenil. No en vano es así; los tres textos precisamente muestran (ejemplarmente) a tres personajes señalados de modo diverso por la experiencia subversiva. Hay como un proceso de conciencia en desarrollo desde Boby hasta Rolo, desde la norma egoísta hasta la intuición comunitaria. Boby es el pequeño burgués, separado por su familia de toda subversión; «El Chino» es la víctima doliente de la experiencia juvenil; Rolo es el que logra trascender esos planos, asumirlos en otro contexto, que lo integra. Esta progresión simétrica supone otra: los tres personajes se nos descubren en tres experiencias diversas desde el encuentro con el pasado, con la entidad personal.

Los relatos, el único cuento que forman los tres textos, funcionan eficazmente porque el autor ha logrado crear el clima dramático y urgente de la subversión estudiantil; trabaja incluso un hábil suspenso que comunica toda la alarma de esa experiencia. Aunque el último personaje es quizá un poco menos visible que los otros dos, un poco más abstracto, el autor ha sabido situarnos dentro de las reacciones diferentes de sus personajes para desde ellos construir un vivo cuadro de esa experiencia inicial.

El relato siguiente («Con la punta de una piedra») emplea también una construcción cíclica en otro monólogo. Dos bandidos (el hablante y Mauro) han sido también dos esbirros de Batista y ahora huyen. El hablante mata a Mauro para apoderarse de su cantimplora. Ese hecho —presente de la narración— deja paso, entre la primera y la última línea, al monólogo que reconstruye la vida criminal de ambos. De modo convincente, desde la violencia salvaje de estos personajes, el autor logra dar así otra imagen ejemplar tanto en la ficción misma como en su referencia crítica a la norma egoísta, y perversa por ello, que define a estos personajes.

El relato siguiente se llama «El polvo a la mitad», y dejo su comentario para más adelante, porque si bien no alude directamente a los episodios de la revolución, es quizá el más interesante del conjunto. «¡No hay Dios que resista esto!» es otro cuento característico. Refiere ahora la situación de un personaje (Fresnada) en el trabajo colectivo de la zafra. El cuento está construido a dos niveles: el monólogo interior de Fresnada, obsesionado por abandonar la zafra y volver a La Habana, y en tercera persona, la situación del grupo en que está Fresnada. Este personaje actúa por reacciones en algo parecidas a las de Boby en el primer relato; se queja de sus compañeros, a quienes acusa de extremistas, y está dudoso de la sinceridad de sus ideas y su trabajo; sólo quiere volver a la ciudad para librarse de la dureza de su tarea, encontrar a su mujer, tomar unas cervezas; «la vida se va rápida como loco; por eso hay que vacilar», piensa. Para abandonar el campo inventa una estratagema: le pide a su mujer envíe un telegrama fingiendo que está enferma. El telegrama llega, finalmente, pero también llega otro en el que se anuncia la muerte de la madre de uno de los trabajadores. Los demás animan a Fresnada a que vuelva donde su mujer; pero un brusco cambio se opera en él y violentamente decide quedarse, irritado con todos, consigo mismo. Es claro que la realidad del otro telegrama le muestra la cobardía de su posición, la sencilla autenticidad del grupo, y así el cuento otra vez nos entrega la situación ejemplar de un hombre modificado íntimamente por la realidad colectiva, que paulatinamente se va formando como la norma más firme que reclama la revolución.

Aunque la situación central es harto sencilla y hasta evidente, el tratamiento hace que la confrontación íntima del personaje (su proceso de adaptación a la norma comunitaria) sea convincente, aunque quizá el desenlace (los dos telegramas) pueda parecer muy mecánico. Lo que ocurre es que el nivel argumental que Jesús Díaz debe manejar es siempre evidente en una relación objetiva a la concreción del personaje y a la actitud sumaria del relato. Quizá la novela le hubiese permitido mayor complejidad argumental, pero el relato le impone una situación objetivamente esquemática, que, sin embargo, explora con penetración en el plano psicológicamente conflictivo.

Por eso mismo resulta interesante atender aquí a una elaboración técnica reveladora, que funciona no sólo como un recurso fomal: el conflicto del personaje en el último relato está planteado por la contraposición del monólogo (el nivel subjetivo) y las secciones en tercera persona (el plano objetivo) que presentan los diálogos de los trabajadores, el coloquio y la acción contextual de esos monólogos. Reveladoramente, la elaboración del monólogo interior en este relato está he-

cha de modo fluido, con frases sucesivas, sin puntos seguidos, en un solo párrafo de discurso continuo. No ocurría así en los monólogos de «El Chino» o del policía de Batista, construidos más bien con frases independientes, entrecortadas por los puntos. Ello indica que estos dos monólogos suponían una relación inmediata con la acción, su proceso objetivo, su recuento. En cambio, el monólogo de Fresnada supone una situación ambigua, imprecisa, todavía no traducida en la actividad definida.

La misma construcción fluida será visible en el cuento siguiente, «Diosito», que intercala tres monólogos: del instructor político, del personaje llamado Diosito y del sargento. También en este cuento la situación básica es conflictiva, supone un proceso íntimo, un progresivo despertar a la conciencia solidaria y participante. Un muchacho de dieciséis años hace su instrucción militar, pero crea una situación especial en torno suyo, porque sus creencias religiosas se interponen, más bien como prejuicios, en su entrenamiento de miliciano. El instructor político propone enviarlo de vuelta a casa y no parece dispuesto a comprender los dilemas del joven. Diosito, por su parte, tiene reacciones ingenuas, confusas; se siente obligado a defender su fe; está separado psicológicamente del grupo. En cambio, el sargento preferiría castigar inmediatamente al muchacho, pues su machismo le impide comprenderlo.

Estos tres monólogos reflejan la sencilla complejidad de la situación anómala que Diosito ha creado entre los soldados. Pero el teniente Dorta, el jefe del grupo, actúa positivamente: no permite que el muchacho sea simplemente descalificado e insiste en mantenerlo en sus filas; actúa entre dudas —al parecer, por cierta intuición o sospecha—, más que por nociones abstractas. Una torpeza del sargento parece estropear las cosas, pero ya es evidente que Diosito ha empezado a integrarse. Así, el relato muestra una situación subjetiva, confrontada otra vez con una experiencia nueva que la revolución supone. Nuevamente este texto ilustra esta condición de aprendizaje, de interrogación, que en los hechos abren una conducta nueva, un cuestionamiento y un proceso activo en la conciencia participante.

«No matarás», el último cuento, tiene, como el primero, tres relatos y desarrolla un episodio de la lucha contra los invasores o alzados contrarrevolucionarios. Esa situación permite una atención más directa a los hechos, pero implica también un conflicto psicológico. En primer término se observa la violencia gratuita de los alzados, que se ejerce contra ellos mismos también, entre la traición y el crimen. En segundo lugar, el conflicto personal de un oficial, al que se le han escapado esos alzados y que ha sido por ello degradado; para resar-

cirse busca atrapar a los fugitivos y así lo hace. Otro oficial (que parece tener una actitud un tanto crítica hacia el oficial degradado) es llamado por éste a formar parte del pelotón de fusilamiento, y ante esta situación que lo cuestiona parece ceder en su aparente firmeza y se niega. Pero al estar de posta de los alzados presos, su reacción cambia: los escucha y los ve en su miseria; acaso entiende mejor la realidad de la lucha; su propia participación se hace más completa. Parecería que aquí funciona (por la relación de estos dos oficiales) una suerte de aprendizaje del coraje, de su valoración y también cierta relación de «machismo psicológico», si cabe, en la pugna tácita de ambos personajes. Formar parte del pelotón de fusilamiento confronta al oficial consigo mismo, le hace comprender que su participación en la violencia puede ser más extrema, y en esa situación, más ligada a una realidad que requiere de esa violencia. Como otros textos, también éste parece apuntar a un centro reiterado: las reacciones individualistas, los mecanismos, prejuicios o creencias personales sufren un proceso de cuestionamiento en la experiencia directa de la nueva realidad política; ese proceso sólo puede ser, finalmente, el reconocimiento de una nueva norma solidaria, el ingreso a una realidad colectiva; años duros que tienen su contexto todavía en la violencia, que deben distinguir incluso la necesidad de esa violencia.

Dejé para el final el comentario del relato «El polvo a la mitad», porque es evidente que su estilo lo diferencia del conjunto y porque quizá sea el más valioso de la serie. Sus implicaciones lo hacen, hasta cierto punto, una alegoría compleja. Está escrito con un lenguaje directo y objetivo, pero es casi un cuento fantástico. Un hombre y su mujer atraviesan en su coche un largo camino totalmente cubierto de polvo. El calor permanente y el sol obsesivo parecen rodear ese desierto. El autor dice «el terraplén», pero la sensación del desierto es más firme. El personaje describe el polvo y el calor y trata de comprobar la hora «para saber el tiempo que nos faltaba de camino»; pero el reloj también está cubierto de polvo; el tiempo parece no transcurrir en ese desierto. Finalmente, un hombre aparece ante el coche y sube: «Siglos no pasaba nadie por aquí», dice. La expresión coloquial se repite, ahora dicha por el propio hablante: «Siglos después el polvo volvió a hacerse compacto.» El desierto disuelve así el tiempo, lo hace otro desierto vacío. Llegan a un pueblo en ruinas, y el hombre dice que el pueblo se llama Fray Benito.

—Mire —señaló una iglesia estremecida— ahí bautizaron a Batista; no queda nada, ni yo —dijo.

El hablante pregunta a su mujer por el hombre; pero ella no ha visto a nadie. «Creo que el polvo te volvió loco», me dijo. Quiere

responderle, pero no puede hacerlo; «la lengua se me fue deshaciendo, mientras sentía un sabor árido en la boca y una corriente terrosa en las venas». Termina así este cuento, de dos páginas.

Pero no termina allí, claro, porque el lector vuelve sobre el mismo, atraído por el vigor claro del lenguaje y la vibración de extrañeza en el tema. En efecto, podemos advertir que la pareja cruza un desierto, un tiempo detenido, un lugar muerto; un personaje también muerto aparece y, finalmente, el hablante es devorado por el polvo, por ese tiempo. Como en una visión onírica o alucinada, el polvo lo sume todo. Y, sin embargo, allí está el nombre que implica todo el sentido tácito del texto: Batista. Sin esa referencia histórica, el cuento probablemente hubiese sido un buen relato fantástico, de estirpe rulfiana. Pero con ese nombre el cuento adquiere una implicación muy aguda; ésta es, posiblemente, una imagen del pasado cubano, una imagen de su historia. El polvo cubre a ese pasado de penuria; de él sólo queda ese desierto, ese pueblo muerto. El cuento podría ser una alegoría histórica: a la mitad del camino la Cuba de Batista es como un sueño pesadillesco, poblado por fantasmas, entregado al polvo. Si esta interpretación es posible, no agota, por cierto, el sentido del relato, que funciona como tal antes que como una parábola, y por lo mismo posee una entidad autónoma que impresiona por su concreción y por sus resonancias.

Los años duros muestra, por todo esto, la viva dilucidación intelectual que reclama a un autor cubano joven su ajuste al proceso histórico y político que asume y reafirma. En el fondo, el reclamo por un nuevo sistema de valores comunitarios que sustituyan a la norma individualista, actúa en este libro con persuasiva concreción. Por ello no se podría decir que este aspecto proyectivo del libro funcione como el impulso utopista que haría de ese reclamo una necesidad, quizá más profunda, de otra realidad, de otro medio de relaciones humanas animadas por su propia posibilidad de certidumbres. Jesús Díaz es demasiado cauto para entregarse a sus propias intuiciones; prefiere la eficacia del detalle concreto, la seguridad del cambio mínimo pero estable. Nos ha entregado así un buen libro, un libro sobre todo precursor gracias a su misma eficacia.—*JULIO ORTEGA (Londres, 68. BARCELONA).*

«RECORDAR ES AMAR». UNA LECTURA DE LA POESIA DE JUSTO JORGE PADRON

La lectura de *Los oscuros fuegos* (*) tiene mucho que ver con el hallazgo, alienta esa rara palabra poética que ha encontrado el don de llegar a caer entre los corazones repartidos.

Es una reflexión, un proceso de meditación que da a la poesía que hoy nos ocupa su carácter más esencial: un descentrarse sobre el mundo, sobre las cosas y los seres, buscando la respuesta en la memoria, en el recuerdo que después se acumula. Es el abrazo sentimental con el mundo entorno mientras la vida desaliñada le cubre los costados. De ahí que no sea extraño el afirmar que la poesía de Justo Jorge Padrón perdurará, pasará a los que vengan detrás, como una poesía que se abraza al mundo en una ancha reflexión sentimental sobre la vida.

Quizá también la tristeza, el desconsuelo nacido de la tarea sobrehumana que el poeta debe realizar: recorrer los caminos que rompen nuestra libertad. Mostrar la manera de asumir nuestro destino. Perderse en el laberinto de las selvas intrincadas para terminar con las manos llenas de la ruptura de nuestros más hondos empeños. Y ésta es nuestra incapacidad, nuestra frustración: la implacable ruptura del mundo del deseo, en terminología cernudiana, acompañada de lo que Larra llamó «el eco de las tumbas». Quiere esto decir que crear es en un cierto sentido asistir a unos asombrados funerales. Y así, mirando hacia su vida pasada, en medio de la angustia inmensa, nuestro poeta nos deja en la pena de sus versos algo de nuestra condición humana: el largo contramutis, la incapacidad de poseer el mundo, la necesidad de asir en cabestro dos láminas terrestres. Ahí recoge su carga:

Extranjero
atraviesas los surcos bien trazados
del laborar humano
al que nunca supiste acomodarte
dominado, vencido
por esencias más fuertes
que tu propio deseo,
que inevitablemente te disuelven,
te arrastran no se sabe dónde...

En fin, las palabras para nuestro poeta son difíciles, las hace difíciles la carga que llevan, pues la manera de entender la creación poética de Justo Jorge Padrón se acerca mucho a lo que Umberto

(*) Ediciones Rialp. Madrid, 1971.

Eco llama metáfora epistemológica; esto quiere decir que nuestro poeta parece pensar que su obra no es solamente una manera de mirar el mundo, sino que nos muestra la mirada que su época y la cultura de su época echan sobre el mundo. Entonces su obra, aunque obedezca a motivaciones estrictamente personales su experiencia, será esencialmente generalizadora. La manera de comunicar esa experiencia es en la que se centra su trabajo de poeta, la búsqueda de su propio lenguaje. Estos dos ejes sobre los que se ordena su obra para mí se sitúan en una tradición muy clara dentro de nuestra cultura de hoy. El problema comenzaría con Cernuda, su intento de comunicar sobre todo lo central de la experiencia, es decir, la soledad como la respuesta más auténtica que el hombre puede dar a determinados entornos. Como dice nuestro poeta: «la soledad es una cuestión de lucidez». Esa soledad teñida de desesperanza que nace de la búsqueda de autenticidad, lo que Francisco Brines ha llamado, en verso imborrable, ese mundo «que pudo ser una bella verdad». Habría que añadir la búsqueda alucinante de unas señas de identidad, el mundo agónico de los seres marginados (?) de «Palabras en el muro», y el estudio, dentro de un experimento lingüístico de alto valor, de las motivaciones del suicidio en «Contramutis». Todo ello nos lleva a la conclusión de que el problema central de la obra de Justo Jorge Padrón es la desesperanza. En él se remansa la tradición a la que me he referido.

Hemos encontrado pocos poetas que, como el que nos ocupa, crea en aquella idea de Freud en la que se centra el problema del lenguaje como un proceso de reinversión del ser. Ese proceso de reinversión se da a través de la memoria. Y precisamente la primera parte de *Los oscuros fuegos* aparece introducida por aquellas magistrales palabras de Proust que centran a la perfección el problema de la creación poética en el creador a que nos referimos: «Sólo a través de la memoria recobra la vida su unidad.» Y con ello se nos presenta claramente que Justo Jorge Padrón es un poeta cuyas vivencias más hondas nacen a través del recuerdo. Esta misma palabra es un índice revelador y se repite de una manera u otra hasta cinco veces en los primeros poemas. Hay en medio de ese recuerdo una relación continua pasado-presente (deseo-realidad):

Tentamos afanosos
en el tumulto del pasado
una esperanza que nos salve,
y así, sin darnos cuenta,
borradas las fronteras hostiles del presente,
una tibieza invita a penetrar
las horas cálidas vividas.

y también

rechazamos la imagen luminosa
de aquel pasado irrepetible,
para volver con pesadumbre
a ese otro mundo de cenizas...

Con el recuerdo se empoza en el poeta todo lo vivido y ello quiere decir muy directamente que ahí comienza la creación. Después la lucha con el poema, y en una elaboración plenamente consciente se irán disponiendo los materiales. Ahí nace también un cierto distanciamiento necesario para operar sobre la materia poética sentimentalizada. Y pese a la frescura que muestran algunas de las composiciones, Justo Jorge Padrón parece haber necesitado mucho tiempo, mucho trabajo, para encontrar la expresión más certera, la tibieza del poema.

Esos materiales a los que nos referimos tienen, a mi modo de ver, una intención fundamental, y es ésta la de intentar aprehender el mundo, lo más hondo de la vida. Para ello la lucha con la expresión tuvo que haber sido dura, el empeño es ambicioso, pero algo de nosotros ha quedado en estos poemas. Sin duda alguna podríamos colocar aquí la idea del autor de que en un sentido muy claro la poesía no es más que un gran poema al que nos vamos acercando cada vez más en los distintos poemas que escribimos. Por ello resalta dentro del libro una alta utilización del lenguaje dentro de cauces racionales y discursivos, cada palabra toma su sentido preciso dentro del tratamiento que da el autor al lenguaje poético, mientras el ritmo síquico envuelve al ritmo sintáctico y ambos se deslizan en el encabalgamiento, dejando la palabra como si ésta estuviera al lado de un abismo de promesas.

Parece pensar Justo Jorge que la obra del poeta nace de un intento coherente de abrazarse a las cosas que nombra, de detenerlas, de hacerlas propias; así se inserta en lo más hondo de nuestra cultura de hoy, al luchar por recorrer los caminos que rompen nuestra libertad. En el enfrentamiento de ambas concepciones, la libertad y la posesión, nace la segunda parte del libro: los más bellos poemas de amor. Pero no sólo el amor como plenitud, sino el amor con toda su riqueza de matices: la ausencia, el tiempo, la esperanza, los sueños, la tarde con su «orfandad de instantes», el futuro... Porque el poeta la ama es entre sus versos como él quiere. Frente al tiempo que todo lo destruye, en el amor las cosas toman su afán de permanencia. El poeta lo dice mejor que el crítico:

Si las cosas persisten,
incluso si hasta nuestra vida
lucha hasta el último temblor,
es sólo por su afán de permanencia.

También en esta serie de poemas «revive el corazón cuando canta en las lindes de quien ama».

Parece oportuno, pues, ver esta segunda parte del libro como un intento claro de modificar la realidad por medio de un esfuerzo sentimental. Y ahí aparece nuestra pena, la conciencia clara de la inutilidad del trabajo del poeta, la idea que Cernuda recoge en la fábula de Ocnos. Y toda esta preocupación se muestra en la cita que da paso a la tercera parte del libro. Es Pavese a quien utiliza el poeta ahora: «No hay nada más amargo que la inutilidad.» Y es esa tremenda realidad la que nos empuja hacia nosotros mismos y nos hace envolvernos en nuestra soledad. Es una actitud existencial angustiosa que domina a lo más válido de nuestra poesía de hoy, la desesperanza. Es el reflejo fiel, la parte tercera, de la incapacidad del hombre para incorporarse a una tarea colectiva. Ahí la soledad, porque es imposible acercarse a poseer el mundo entorno que, sin embargo, debería ser poseído al nombrarlo. El poeta debe nombrar esa realidad y el poeta debe sentirse en conflicto con ella, la realidad debe de hacer daño al poeta, cuanto más poeta más hondo calará el conflicto, más se intentará abrazar, amar el mundo, pero la realidad no podrá ser poseída ni modificada. Sólo nos quedará el deseo en disponibilidad:

la alegre fiesta luminosa
de este día que arde sin que pueda
exprimirlo, beberlo como si fuera un fruto.

Las vivencias colectivas de estos poemas son negativas y están transidas de amargura. Sus palabras van a lo central de la experiencia, pero no quiere ello decir que utilice un lenguaje directo, de tipo apelativo, sino que nos sitúa por medio de unas formas que responden incluso a un nivel didáctico ante lo esencial de la idea que nos quiere comunicar; con esta técnica el poeta consigue que los distintos estados de ánimo que lo embargan se vayan haciendo nuestros. Parte el poeta con frecuencia de un dato inmediato de los sentidos, de una experiencia muy concreta y real para elevarla a experiencia generalizadora, unas veces serán los legajos y expedientes, otras la corneta, para llegar en el primer caso a querer sentirse libre y en el segundo a reconocer que el día nació ya sin horizontes. Ese proceso se continúa incluso en la estructuración de los poemas, el último de ellos es una

reflexión que se nos presenta como resultado de las situaciones anteriores. La conclusión es la desesperanza:

Qué difíciles se hacen las palabras,
esas mismas palabras que alzamos en el gesto
sobre el amargo vino de los días tristísimos
cuando no invocan la esperanza.

Ese sentido épico al que nos referimos aparece roto porque el deseo del poeta está en abierta contradicción con el tiempo vivido y con los deseos que dominan ese tiempo:

en la misma luz gris
de un deseo que no nos pertenece.

El tono narrativo que en ocasiones alcanzan los poemas aparece superado en el poema por la función epitética de los adjetivos, ellos levantan las palabras del poeta, sostienen el mundo propio enfrentado al de los otros, el infierno sartriano. Llega esta situación incluso a hacerlo dudar de su capacidad de creación; ello es debido a la enorme falta de sentido que muestra el mundo entorno:

y pienso —acaso fue verdad—
que también tuve un día
en que el sol
giraba entre mis manos,
y el corazón me parecía un dios
que encendiera la vida.

No debemos olvidar que ante todo la poesía para Justo Jorge Padrón es amor, es recuerdo, y en una cierta medida para nuestro poeta recordar es amar. Es el corazón quien rescata el deseo, el recuerdo, es el corazón quien enciende el oscuro fuego en el que va a nacer el poema.

La última parte del libro es el resultado lógico de los distintos escalones que hemos ido marcando. Primero, la vida rescatada del olvido; después, el intento sentimental de aprehensión, del mundo; últimamente, la frustración ante la realidad, el enfrentamiento al deseo impuesto por los otros, ahora el fluir desesperante de los seres y las cosas, la manifestación de que el sentido más íntimo de la vida, tono íntimo que, por otra parte, nuestro poeta considera imprescindible para la comunicación con el lector, conduce fatalmente a la imposibilidad de aprehensión de la realidad:

... acostumbraba a ver
los días y las cosas
como un lento adiós definitivo.

«Las oscuras horas» contiene toda una vida, joven aún, entre sus versos; leer y releer este poema es encontrar en él a toda una generación; una generación que, como las otras, nace bajo el signo de la desesperanza.

En esta última parte del libro, adentrada con ayuda de Quasimodo, se adensa la presencia de la realidad en el poema, continuando los tonos anteriores, pero adquiriendo a veces un marcado carácter mítico. Con ello se logra que cada poema adquiera un sentido moral densísimo, que responde a situaciones éticas, claramente existenciales. El poeta nos habla «con la certeza del que nada aguarda». La presencia destructora del tiempo, sumada a un sentimiento claro en que se patentiza la angustia, el alejamiento de los otros, el olvido, que destruye el amor, condenan al poeta a la soledad:

llenas tu vaso y piensas:
éste es tu patrimonio de hombre solo.

Asumir su soledad es asumir los laberintos más hondos del hombre, es sumir el tiempo, «la ancha fugacidad de las cosas y los días», precisamente el camino del yo al nosotros, la solidaridad ante nuestro destino común:

Hoy un hombre vislumbra
a otro desde muy lejos, pues no olvida
el que fue un día y los que quiso ser,
pero el tiempo le borra,
o irremediablemente
le aniquila.

La tarea es asumir nuestra libertad, recorrer los caminos que la rompen. Libertad que únicamente puede realizarse en la tarea creadora del poeta, cuando nombra las cosas y ordena el mundo.

Atendiendo a la estructura del libro, todo él se nos muestra como un intento de precisar en círculos y en niveles distintos estos estados de ánimo que embargan al creador. Hay en nuestro poeta un hacer y rehacer sobre las mismas variaciones sentimentales. Ello obedece a que quizá piense que a veces nos traicionen un poco las palabras, y la materia puede tomar cargas y enunciados distintos dentro de cada una de las cuatro partes que componen el libro.

En este caso la función fundamental de la poesía se ha cumplido: llegar a caer entre los corazones repartidos. Demuestra además cómo el poeta no necesita recurrir a la novedad por la novedad, la poesía nacerá siempre que haya una persona dispuesta a recorrer los parques en la noche creyendo que la vida ya es suya.

Creo, no obstante, que lo más importante de los poemas de Justo Jorge Padrón es que han conseguido un certero sentido de la contención, un exacto distanciamiento logrado a pesar de la intencionada y sugestiva acumulación sentimental. Es la huella de toda una concepción de la poesía, de Manrique a los poetas metafísicos ingleses, haciendo cala en Cernüda, Quasimodo, Francisco Brines y Valente, tan queridos y admirados por nuestro poeta y por lo más válido de nuestra generación.

A todo ello une un sentido distinto de la composición poética que presta a su joven voz una extraña madurez. Se desprende del libro, y más claramente aún de uno de sus últimos poemas, «Ola ardiente», publicado recientemente en *Fablas.* Me refiero a la ruptura seria de los elementos narrativos en el poema; esta ruptura estaría dada a través de elementos alucinantes y las imágenes rozarían el abandono:

Duros ojos viscosos cuelgan por los dinteles,
lenguas torcidas manchan
cuadros y espejos apacibles.

Esta es la continuación de su intento para lograr una nueva poesía, no los experimentos gratuitos que no conducen más que a un narcisismo en la destrucción de la forma, aunque esto que digo parezca a primera vista un contrasentido. Así se llega a la ruptura de una órbita en exceso lógica y se logra que el poema, con frecuencia, no equivalga a conclusión. En el fondo, la lógica continuación, como puntualiza el mismo poeta, de esa poesía de conocimiento entreverada de ética de la generación del cincuenta. Escribir no es romper con la tradición, es hacerla cada vez más viva. Con ella Justo Jorge Padrón se acerca a la belleza, hace la belleza eternidad muy nuestra, rota en el tiempo de soledad.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, número 16. VIGO).*

MARÍA JOSÉ DE QUEIROZ: *Presença da literatura hispano-americana.* Imprenta/Publicações. Belo Horizonte, 1971; 251 pp.

María José de Queiroz emprende con excelentes resultados un método comparativo de las literaturas hispanoamericanas acorde con las técnicas más modernas. En efecto, su método se basa en el análisis a fondo de los textos (ensayo, novela, poesía): análisis, primero, del aspecto histórico en función de la sociedad y del medio en que nacieron, pero refiriéndose siempre al panorama cultural español como patrón

obligado; luego, del literario; después, del lingüístico, y, por último, del meramente anecdótico, nunca traído por los pelos, sino, antes al contrario, oportunamente introducido para que la lectura de su estudio pase, como de hecho pasa, en un abrir y cerrar de ojos. Es decir, que este método de Queiroz pone a contribución del espíritu investigador todos los avances de la historiografía, por un lado, y los de la crítica literaria y el mundo de la sorpresa, por otro. Método, pues, de extraordinaria precisión, a pesar de que en dos de los seis ensayos que integran el libro (los titulados «América: la nuestra y las otras» e «Introducción al romanticismo hispanoamericano») no alcanza el rigor absoluto de los otros cuatro («Invitación a la literatura hispanoamericana», «América latina en el mundo moderno», «La Araucana» y «El Matadero»), donde lo fundamental aplasta lo accesorio produciendo siempre los mejores frutos, tirando hábilmente de los anzuelos de la lucidez.

El procedimiento de enfocar primero un aspecto y luego otro, estudiándolos sucesivamente hasta agotarlos, ha dado en llamarse de especialización. Pero ha de entenderse bien este concepto referido a María José de Queiroz, profesora de Literatura hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil) y profesora asociada en la Universidad de París-Sorbonne. En Queiroz la especialización nunca conduce a visiones fragmentarias e inconexas del problema objeto de estudio, ya que siempre tiene en cuenta el resultado final y se encamina a una concepción unitaria del problema: *el sentimiento de nuestra América, en su totalidad histórica y geográfica, preside nuestra perspectiva de conciencia integradora, que no excluye —de modo alguno— la herencia occidental, sino que la asimila y absorbe en su movilidad atlántica* (pp. 23-24).

Desde las Indias occidentales al paraíso de León Pinelo y la leyenda de *El Dorado* hasta el Siglo de Oro pasando por las literaturas mestizas, desde los *dos mundos que coexisten, pero que no conviven*, América y Europa (p. 40), hasta la negación de la declaración de Monroe en 1823, *set apart from Europe* (p. 67); desde *la dicotomía de América latina* (p. 127), hasta *La Araucana, o la epopeya reformada* (p. 189) —donde Queiroz recobra por medio de una elipsis cortazariana la tesis que predominará a lo largo del estudio: *la expresión heroica del pueblo americano—;* desde la primera a la última de las páginas de este libro nos encontramos fundamentalmente ante un ensayista de tesis que, si por una parte le perjudica, ya que el propósito doctrinal de *barrer para casa* aparece demasiado claro, en detrimento casi siempre del facto estético (de tanta importancia en el mundo americano), por otra confiere a su obra un alto valor personal, ya que no se trata

de un dogmatismo teórico cerrado, sino de unos cuantos principios que brotan y se nutren de la misma práctica: su admiración por Andrés Bello, Martí, Sarmiento, Hostos, Rodó, Darío, Mistral, Asturias, Borges, Neruda y Cortázar.

Como nota triste, que no negativa, diremos que este libro de María José de Queiroz delata una cierta animadversión, no siempre disimulada, por la literatura española o, mejor, por la influencia de la literatura europea en América. *Para los europeos somos América Latina, entidad de existencia vaga con algunas ciudades civilizadas —Río, Buenos Aires, Sao Paulo, México, Caracas— que pueden ser consideradas como capitales de cualquier país de ese conglomerado de «republiquitas» sin historia ni tradición...* (pp. 101-102). El retorno al pasado histórico y a la naturaleza ofrece en América peculiares matices. La Historia no podía presentar a los ojos de los americanos el mismo sugestivo cuadro que la suya a los europeos. El pasado histórico anterior a la Conquista les era desconocido; además, ningún vínculo de sangre o de cultura, como no sea muy débil, les liga a las viejas razas, ya en su mayor parte desaparecidas. Esto conviene tenerlo en cuenta, sobre todo a la hora de elogiar unas literaturas cuyas fuentes (europeas) están ahí con un sólo motivo: la de ser apreciadas por propio merecimiento. *JOAQUIN GIMENEZ-ARNAU (plaza de Cancillería, 7. MADRID-8).*

JUAN EDUARDO CIRLOT: *Diccionario de símbolos.* Editorial Labor. Barcelona, 1970.

Son numerosos los libros que buscan desentrañar en forma a veces jocosa los misterios que rodean el significado y las relaciones entre mitos, símbolos, números y otros objetos que se hallan en conexión directa con los hombres y que de una forma o de otra implican un acercamiento al estudio de lo real y de lo superreal.

En este sentido se produce la obra de Juan Eduardo Cirlot que publica Labor; es la segunda edición, muy aumentada y corregida, de la primera que publicó Miracle en 1958 (y que tradujo al inglés y editó en Londres en 1962 Routledge & Kegan Paul, Ltd.). La importancia de esta obra, de 500 páginas, a formato más bien grande, con muchas ilustraciones, radica en que se trata del primer libro que en el mundo compila en forma alfabetizada los temas simbólicos. Estos constituyen la ciencia llamada simbología. Sobre ésta Cirlot nos pone en antecedentes en la introducción a su diccionario —unas 50 páginas—, y por él sabemos que el término designa, de un lado, una ciencia mo-

derna debida a las investigaciones de antropólogos (sir James Frazer, Leo Frobenius, Lévi-Strauss, Marius Schneider) y de psicoanalistas (Freud, Jung, Ferenczi, Aepli, etc.); de otro lado, la simbología es la ciencia humanista que recoge los llamados *símbolos tradicionales*, es decir, mitos, atributos de deidades, principios de la naturaleza, etc., esto es, el sustrato de las antiguas religiones y del folklore, pero también de las mal denominadas ciencias *ocultas*. El psicólogo suizo Carl Gustav Jung dedicó gran interés a estas ciencias (alquimia, astrología, etc.) por ver en ellas una proyección espontánea del inconsciente colectivo, concepto clave de su teoría psicológica general. Abundan libros —en Francia, Alemania, Inglaterra— sobre temas simbológicos, pero el diccionario de Cirlot fue el primero en recoger este temario en forma que permite la rápida información y consulta. El símbolo es el pensamiento por imagen, es el lugar de encuentro de dos planos de la realidad, espiritual y material (o acústica y lumínica, por ejemplo). Todos los seres humanos o la mayoría producimos símbolos más o menos inconscientemente en ensueños diurnos, sueños, situaciones, etc. Pero el *tejido simbólico* es particular dominio del poeta y del artista desde los tiempos más remotos. Valor simbólico tienen los signos del Zodíaco, los colores, los números, las zonas del espacio (detrás, delante, derecha, izquierda), y el conocimiento de la simbología permite *leer* en un segundo plano argumentos o imágenes, se trate de un cuento de Andersen, de una determinada película de cine o de un capital romántico. El libro de Cirlot termina con una nutrida bibliografía, que permitirá al que se interese por este tema ahondar en la zona del que mayormente le atraiga. La ilustración, como decíamos, es abundante y visualiza el texto, contribuyendo a su interés y a que el libro, tanto como para eruditos, sea para un público tal vez no general, pero sí perteneciente a la minoría, de la que surgen los estudiosos, los literatos, los creadores en suma.

Estamos, por tanto, ante una obra de inusitada profundidad y de indudable utilidad; con sus aportaciones documentadas y analizadas, Cirlot nos ofrece la perspectiva de un tema tan amplio y diverso como es el de la realidad y sustancialidad del hombre a través de la serie de elementos de comunicación consigo mismo, con los poderes suprahumanos y sobre todo con aquellos seres de los que se encuentra separado con el tiempo, en un trabajo por muchos motivos ejemplar y laudable.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

JOAQUÍN GIMÉNEZ ARNÁU: *Cuya Selva.* Colección Bezoar, Madrid, 1972.

Estos ejercicios poéticos se sitúan a nivel de lo experimental. Pese a ser un primer libro —y a la inversa de lo habitual— no comprende una gran variedad temática (el amor, y éste deteminado por una modalidad bien concreta del fracaso); no hay tampoco estridencias de ningún género ni malabarismos sintácticos. En una palabra, si el autor se propuso llevar adelante una forma de experimentación, ésta no resulta excesivamente visible en ningún aspecto de la obra.

Todas estas comprobaciones —fácilmente verificables por lo demás— deben situarse en la perspectiva de una constatación algo más precisa: esta aparente —sólo aparente— uniformidad de la obra no se debe a una carencia de imaginación o una supuesta pobreza expresiva, sino precisamente a lo contrario. Ciertas tensiones subterráneas arquean y contraen normalmente estos poemas, pero esto no se manifiesta al nivel de lo obvio porque se trata de una experiencia en profundidad, de una experiencia que se desarrolla hacia dentro, que indaga obsesivamente su propio sentido, y no de una sucesión de experiencias.

La característica juvenil —o romántica: un primer libro de poesía es normalmente romántico, como muy oportunamente mostró Edmund Wilson hace ya muchos años—, el rasgo primerizo del crecimiento arbitrario y desmesurado de las formas, de la proliferación de excrecencias verbales, se encuentra aquí totalmente ausente. Esta poesía se orienta en un sentido diferente: como búsqueda de la especificidad de la experiencia, como investigación de su esencia, y sólo incidentalmente como variación anecdótica en torno a las llamadas *universales del pensamiento.*

En sus *Historias de cronopios y de famas* Cortázar señalaba una experiencia característica del hombre moderno habitante de la gran urbe industrial. Si la importancia de las cosas consiste en la función que se les ha asignado, una vez cumplida esa función la cosa se convertirá en inútil. Un periódico, por ejemplo, una vez leído, deja de ser *ese* periódico para retornar a la condición de desecho, de forma no determinada de la materia. Este mismo criterio utilitario se ha hecho extensivo a la consideración de los seres humanos. Normalmente no son, sino que sirven. En una palabra, se han —o han sido— cosificados.

Esta cosificación está en la raíz del fracaso de las relaciones interpersonales y extiende sus tentáculos incluso sobre las relaciones amorosas. Estas no son ya una cuestión trascendente, ni siquiera una epifanía de los sentidos —aunque la sensibilidad y lo sensorial hayan sido siempre un último reducto defensivo frente a esta invasión de la cosificación, a esta *retórica de lo cotidiano* de que alguna vez habló

W. H. Auden—. Esta irrisión del amor constituye el núcleo del libro. Unas pocas citas pueden servir para mostrar cómo esta secreta erosión de los sentimientos amorosos se manifiesta en esta poesía:

Eres el pan de mi vocabulario,
La privada belleza del silencio,
Una fotografía que no piensa...

Amar es el pretexto de uno mismo

....

Es dócil quien te amó que ya no crece,
Ponte toda a carne la ropa está en la silla

....

Estoy enmimismado, estoy sinmigo,
no sé si estoy en medio de mí mismo no sé.
Estállanme los techos pues que floto,
pues que pesan larguísimos tus ángeles.

Es imposible sostenerte envuelta
en el trapecio que compramos juntos.

Mira mi amor, yo ya no entiendo nada;
dejemos las caricias en la ropa.

El amor se ha convertido, pues, en una función del individuo, se ha despojado de toda trascendencia, vale como vehículo de comprobación de la esencial ajenidad entre los seres, y la virtualidad de una caricia no va más allá de lo adjetivo, de lo accesorio, de lo que puede ser otorgado y recuperado como una prenda de vestir. Obviamente esta reflexión sobre la experiencia amorosa dista años-luz de toda la retórica tradicional del amor concebido como desiderátum de la adolescencia. Pero hay algo más. No se trata sólo de una experiencia vital sin trascendencia, sino también de un lenguaje antimetafísico, de una poesía donde la experiencia es y se verifica sólo en el lenguaje y donde éste contrasta sus posibilidades de realización contra la opacidad del vacío.

La poesía *social* provocó durante durante varios años verdaderos estragos en la literatura española. No sólo empobreció el lenguaje; limitó también los temas, abolió la especificidad de la experiencia artística, cegó con sus apriorismos el manantial de la originalidad y la aventura, suplantó lo esencial por lo accesorio. En la vanguardia de esta tarea de recuperación, de dignificación del lenguaje poético español, podrían citarse varios nombres, algunos de ellos venerables, otros

ya no muy lejanos. Entre aquéllos, Rosales, Hierro, Otero. Entre éstos, Valente, Gil de Biedma, Félix Grande, y más recientemente poetas como Gimferrer y Vázquez Montalbán o el todavía inédito, pero insólito e imagnitavio, José María Alvarez, con su maravilloso *Museo de Cera* (1). En esta dimensión se inscriben los ejercicios poéticos de Joaquín Giménez Arnáu. *Cuya Selva* es un excelente punto de partida y el anticipo de una promesa en curso de realización.—J. C. C.

(1) Naturalmente esta nómina dista de ser exhaustiva. Cito sólo unos pocos nombres ilustrativos.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

SUMARIO DE LOS NUMEROS 183-184

(Mayo-agosto 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 121 (mayo-junio 1972)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES

(6, 1969)

SUMARIO

Estudios:

Odilo Engels, La autonomía de los condados pirenaicos de Pallars y Ribagorza y el sistema carolingio de privilegios de protección.—J. Gautier Dalché, L'histoire monétaire de l'Espagne septentrionale et centrale du IXe au XIIe siècles: quelques réflexions sur divers problèmes.—Manuel C. Díaz y Díaz, La pasión de San Pelayo y su difusión.—Peter Dronke, New approaches to the School of Chartres.—Florentino Pérez-Embid, La marina real castellana en el siglo XIII.—Pierre Héliot, Les coursières et les passages muraux dans les Églises du Midi de la France, d'Espagne et de Portugal aux XIIIe et XIVe siècles.—Anthony Luttrell, La Corona de Aragón y la Grecia catalana: 1379-1394.—Santiago Sobrequés Vidal, El «pretès» Parlament de Peralada y la cavalleria del Bisbat de Girona en l'interregne de 1410-1412.—Manuel Segret y Manuel Riu, Una villa señorial catalana en el siglo XV: Sant Llorenç de Morunys.—Julio Rodríguez Puértolas, Nueva aproximación a la Celestina.

Miscelánea:

Joseph M. Piel, Duas notas etimologicas: presuria/presura e albende/alvende.—Gaspar Feliu i Montfort, La cronología según los reyes francos en el condado de Barcelona (siglo X).—José Mattoso, A nobreza rural portuense nos séculos XI e XII.—Carmen Batlle, La lauda sepulcral del arzobispo de Tarragona Pere Sagarriga.—David Mackenzie, García Álvarez y la «Corónica de Iria».—Carmen Batlle, Notas sobre la familia de los Llobera, mercaderes barceloneses del siglo XV.—Manuela Manzanares de Cirre, Gloria y descrédito de D. José Antonio Conde.—Rafael Gibert, Tomás Muñoz y Romero (1814-1867).

Los estudios medievales, hoy:

Temas medievales: Nicolás Cabrillana, Estado actual de los estudios sobre los despoblados medievales en Europa.

Centros de investigación: John F. Quinn, CSB, Pontifical Institute of Mediaeval Studies (Toronto, Canada).—Claude Sutto, L'Institut d'Études Médiévales de l'Université de Montréal.

Semblanzas: Francisco Rico, Yakov Malkiel.—Wolf-Dieter Lange, Joseph M. Piel.—Angel J. Martín Duque, José M.ª Lacarra y de Miguel.—Angel Fábrega Grau, Monseñor José Vives.

Tesis: Miguel Gual Camarena, Tesis doctorales y de licenciatura de tema hispano-medieval (Universidad de Madrid y Universidades francesas).

Necrología:

Geo Pistarino, Giorgio Falco.

Bibliografía:

Reseñas bibliográficas.

Información:

Resúmenes (en francés e inglés).—*Publicaciones recibidas.*—*Indices* (autores, ilustraciones y materias).

Un volumen de 874 páginas más 22 láminas, 11 cuadros genealógicos y 2 mapas.

Suscripción anual: España, 950 ptas. Extranjero: $ 18.
Número suelto o atrasado: España, 1.100 ptas. Extranjero: $ 20.

Pedidos y correspondencia a:

Instituto de Historia Medieval de España.
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad.
Avda. José Antonio, 587. BARCELONA-7.

El ANUARIO reseñará todos los libros y trabajos que se le envíen por duplicado.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

✡

PROXIMAMENTE:

CARLOS MOYA: *El grupo de Frankfurt y la sociología crítica.*

JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ: *Realidad y misterio en «Palabras a la oscuridad», de Francisco Brines.*

JUAN CARLOS CURUTCHET: *Cortázar: La crítica de la razón utópica.*

SANTOS SANZ VILLANUEVA: *El «conductismo» en la novela española reciente.*

CARLOS RINCÓN: *Sobre la Ilustración española.*

JUAN LUIS PANERO: *Dulce pájaro de juventud.*

IGNACIO ELIZALDE: *Buero Vallejo.*

PRECIO DEL NUM. 260:
70 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO